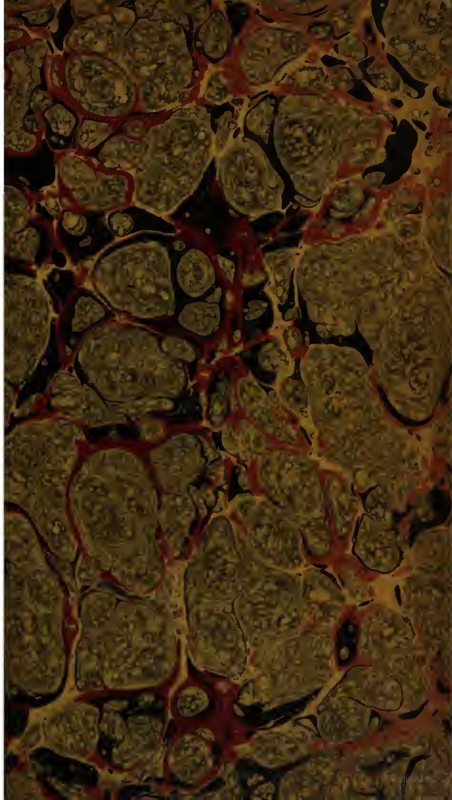








Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

257. 13. B. 6

L'ARTE POETICA DI ORAZIO

AMPIAMENTE SVOLTA

SECONDO LA SCIENZA MODERNA

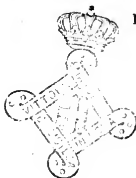
PEL

SAC. GIACOMO DE DATO

PROFESSORE

DI LETTERATURA ED ESTETICA

Nel Real Seminario di Altamura



NAPOLI

STAMPERIA DE' CLASSICI LATINI

Via Mannesi, 18, p. p.

1860

Digitized by Google

A Sua Eccellenza Reverendissima

MONS.R D. GIANDOMENICO CAVALIERE FALCONE

VESCOVO DI EUMENIA

PRELATO PALATINO DI ALTAMURA ED ACQUAVIVA

Eccellenza Reverendissima

Assai e lungamente ò desiderato farle all'esterno manifesta la devozione dell'animo mio; quantunque sempre mi fosse mancato il destro di poter soddisfare a questo desiderio decorosamente. Ed ora che sospinto dai giovani ho volto finalmente l'animo a dar fuora alcune mie lezioni sull'Arte Poetica di Orazio, ho voluto subito cogliere questa occasione per sdebitarmi in parte con Lei, umilemente offerendole tale lavoro.

Digitized by Google

Nè vorrà ella certamente disgradire sì tenue, ma schietto tributo del mio reverente affetto; tanto più che se l'opera è assai meschina cosa, ed indegna di venirle innanzi, è però quel frutto che ho potuto cogliere, seguendo i suoi sapienti consigli, e i diritti avviamenti che da Lei mi ebbi nelle lettere quando ancor troppo fresca mi correva l'età. Avrei voluto ad altra opera di maggior mole e di più assidue cure porre innanzi il suo nome; ma come ancora altro tempo dovrò spendere in tale lavoro, e l'indugio di rendere a Lei un debito si faceva più penoso, così ho pensato porgerle questo primo frutto di quel povero ingegno che mi debbo tollerare da natura.

Se Ella gradirà la mia offerta, ed i miei pensieri di qualche pro potranno tornare ai giovani, che sono l'unico amor mio, e l'unica mia ambizione, io mi terrò pur troppo soddisfatto e contento di non aver faticato indarno.

E senza più, baciandole con rispetto le mani, imploro la sua Santa Benedizione. Viva felice.

Di Troia a dì 13 Agosto 1859

Suo Divotiss. Umiliss. Servo

G. DE DATO

Digitized by Google

PREFAZIONE

Un poco di buon senso vergine, dicea il Tommaseo, assai più vale che mille teorie, e congegnati sistemi: la verità della quale sentenza, mai non mi è apparsa così chiara, che quando uscito dalla voragine delle immense dottrine estetiche moderne tutto confuso, mi son messo, come per cercar ristoro, a studiare nelle pagine del venosino Maestro. Qui non ambagi, non nubi che travolgono la mente per falsa via, ma tutto ho rinvenuto piano, e lucido; qui non il sofisma sottile che ingarbuglia e che affascina, ma l'ispirazione che ti rasserena, e ti accontenta; qui non cave ed intrigati meati, che ti confondono nel buîo, ma una

vena cristallina, che ti solletica e rinfresca; qui non orpello allucinante, ma puro oro che ti arricchisce. Eppure senti dalla borea moderna dir povero e scarso di veri precetti quel sovrano ed universale codice del Bello, che è l'epistola ai Pisoni; senti dar del pedante a quell'Orazio, che di ogni forma poetica ci lasciò esempî così prodigiosi; senti accagionarlo di avere egli voluto restringere l'arte fra gretti confini, e tarpare le libere ali del genio. I meschini che essi sono, che non sanno scavare in quell'altissima miniera, nè svolgere i semi fecondissimi di ampia vegetazione. Ci proveremo noi con amore, sebbene con ingegno sproporzionato, a fare venir fuora i fiori gentili da quei prolifici sementi. E tanto più volentieri ci mettiamo all'opera, in quanto che stimiamo gran pro poterne venire ai giovani, che dalla prima età furono unica nostra cura e diletto; imperocchè sgannate le loro menti dal falso, che rin-

Digitized by Google

contrano per via, saranno così al caso di scorgere la vera sapienza artistica in Orazio, e di torcere il biasmo di pedanti sopra coloro, che con apparato di esterno incantesimo, giunsero a sedurre le menti mal caute, e far impazzare gl'ingegni nascenti dietro i loro farnetici. Nè vinca la mente l'inganno e la falsa voce, che seguendo i precetti di Orazio le libere e svariate creazioni del genio sieno impedite: imperocchè il sommo critico pose freno, e non pastoîe, e però impedì lo svagare senza ragione, non i nuovi acquisti dell'Arte e le svariate forme che il genio potesse assumere nelle sue manifestazioni. Onde egli si tenne contento ai generali precetti, pose il fine, oltre il quale il bello ed il retto più non si trova; ma lasciò alla facoltà poetica larghissimo campo a poter correre a sua posta, solo che non cadesse nello strano, da ogni buon giudizio vituperato. E noi nello svolgere ed aprire la sapienza dei suoi det-

ti, dietro la norma sicura dei suoi principî, ci faremo a disaminare le successive varietà dell'Arte. Comprendiamo ben noi, e più che ogni altro lo sapeva pure Orazio, che se l'Arte è una ed immutabile nella sua essenza, varia è e deve essere la sua manifestazione, secondo i tempi, i luoghi, la civiltà diversa, e massime la Religione, che tutte informa e modifica le relazioni della vita. Onde a questa essenza immutabile volse il sovrano Maestro l'acume delle sue osservazioni, ed apricci così il campo a poter giudicare di tutta la verità delle produzioni avvenire, sempre rette, qualora alla essenza dell'Arte non contradissero, false se discordassero. Lungi d'assai anderebbe il nostro discorso, se volesse distendersi a mostrare ciò col fatto; ma come la cosa si farà da sè pienamente palese nelle nostre osservazioni, così ogni parola ora tornerebbe anticipata ed inutile. Piuttosto ci piace qui alquanto intrattenerci a risguar-

dare la natura dell' Opera, che prendiamo a disaminare. Tanto più che per tal modo veniamo a riempiere un vuoto da Orazio lasciato, non avendo Ei punto fatto parola della poesia insegnativa, o didascalica, che vogliamo dire.

E dapprima il non averne l'Autore fatto cenno, ci muove a dubitare, che Ei non stimasse veramente opera poetica il Poema Didascalico, come anche oggi alcuni sono di credere, sebbene da altri contradetti. A decidere la quistione ci conviene considerare le cose alquanto più da alto, e volgere la nostra investigazione sulla vera natura dell'opera poetica. Nel che niuno vorrà certo contrastarci, se quella veramente diciamo addimandarsi Poesia, ove l'armonia intima incontrasi fra l'idea e la forma; di guisa che dalla loro fusione sorge un nuovo plasmato, che non è nè intellettivo, nè sensibile, ma addimandasi fantastico dalla facoltà che lo forma, riunendosi in-

trinsecamente gli elementi che l'intelletto e i sensi le porgono separati. Come nell'uomo havvi uno spirito, che rimane circoscritto dal corpo, che informa, e per niente appalesandosi all'aperto, mostra nondimeno la sua esistenza in ogni moto ed atto del corpo; non altrimenti avviene nel tipo fantastico, ove l'idea sveste sue doti di universalità, di necessità ed altre entro l'involucro sensibile che l'avviluppa, e non facendosi vedere manifesta, pure traspare in tutto il complesso, ed organismo della forma sensibile. Così l'idea scendendo dalla sua propria ragione acquista in quel sensibile, in cui s' incarna, una concretezza, ed una realtà vivente; onde più non si svolge sotto forma di ragionamento, ma nella serie dell'azione, nè più parla all'intelletto, ma folgoreggia di luce innanzi alla fantasia. E però essa si dice Bello, e non più Vero; è idolo, e non più astrazione; e la sua espressione è quella che si dice poe-

Digitized by Google

sia. Intende ognuno da ciò che ivi è poesia, ove è intrinseca trasformazione dell'idea, ove è rappresentazione del Bello. Ciò fermato, sarà facile di scorgere se vera poesia abbia a dirsi un Poema Didascalico, ovvero bisogna collocarlo in un genere diverso.

Nel Poema Didascalico noi troviamo che l'idea si svolge in un tutto sistematico, ed è dallo spirito conosciuta non in altro modo che nel suo carattere astratto. È vero che essa è esposta sotto una veste imprestata dall'arte, e si fregia di ornati in tutto artistici, ma il fondo e la forma non si compenetrano insieme a formare un sol tutto, e rimangono solo in aggregato esterno, non in un interno organismo immanenti; di guisa che l'uno può sceverarsi dall'altro, ed entrambi reggersi isolati. Nel Poema Didascalico una immagine è vero che si frappone fra l'idea e lo spirito, che la contempla, onde acquista l'idea una luce di bel-

lezza, che porge incantesimo allo sguardo; ma quella immagine è come un ricco addobbo, che veste una statua, non un corpo, che si unifica con l'anima nell'unità dell' individuo. Onde nell'opera v'ha l'apparenza dell' arte, ma non l'essenza; l'arte viene ad illeggiadrire esternamente l'idea, non a trasformarla in un nuovo essere: sicchè essa idea parla sempre all' intelletto, e non brilla nella regione della fantasia; rimane sempre vero, non si converte in Bello vivente; quindi è che istruisce sempre, e non si fa via nella potenza affettiva per sedurre e commuovere.

Per tutto ciò è facile conchiudere, il Poema Didascalico non potersi tenere al tutto opera di arte, rimanendo sempre suo scopo l' insegnamento, sua condizione essenziale la chiarezza. All' Arte non spetta che tessergli la parte esterna, che esercitarsi nella bellezza della lingua, degli episodî, delle immagini, ed altre simili cose, acciò ri-

manga per tal modo impinguata la secchezza della dottrina. Se si scorre tutta la serie dei Poemi Didascalici, cominciando dai più antichi di Esiodo, e venendo sino ai più moderni dell'Arici e del Delille, in tutti scorgerassi di leggieri l'essenza prosaica; in tutti vedrassi come la ragione dominando il soggetto, e svolgendolo con la riflessione, chiama solo in aiuto, a rendere più efficace e dilettevole l'insegnamento, le grazie e i vezzi della Poesia. Quale opera più perfetta in tal genere che le Georgiche, ed il Poema di Lucrezio? Ove più fioritura di Poesia, più sveltezza d'immagini, più perfezione di stile? E pure, ad onta di tutto ciò, non costituiscono tali opere una forma dell'Arte pura e libera. Onde noi potremo dire il Poema Didascalico una forma, che assai si abbella dell'Arte, che assai all'Arte si avvicina, ma che non si può dire un'opera di Arte, mancandovi la compenetrazione intima del fon-

do e della forma, in che l'essenza dell'Arte è riposta.

Che se tali ragioni non sembrano ancora bastevoli, riflettasi d'avvantaggio che non vi ha soggetto di natura veramente artistica, che non sia come di comune dominio di tutte le arti; imperocchè esse tutte tendono all'unico scopo di rappresentare il Bello per gli stessi mezzi, solo differendo pel diverso materiale, che adoperano; onde siegue che un soggetto veramente poetico possa addivenire o pittorico, o scultorico, o architettonico, o musicale. Or provisi pure, se è possibile a fare, che quel sistema di conoscenze che forma il soggetto del Poema Didascalico, entri nel dominio della pittura, della musica, o di altr'arte. La sola poesia Didattica adunque esiste, e non altra arte Didattica: il che deriva dalla natura della parola, la quale potendo presentare un aggregato d'immagini, giunge per tal modo a tessere una veste poetica da rive-

Digitized by Google

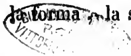
stirne un concetto, che poetico non è nella sua natura.

E che poi quel lavorio della parola rimanga sempre un esterno ornato del pensiero senza che vi sia poesia, può bene ancora rilevarsi da ciò: che l'ideale, o si mostri obiettivamente nello svolgersi di un avvenimento Epico, o che come subiettività individuale rifulga nella lirica, ovvero che nella Drammatica informi quelle passioni, che sorte dalla libera subiettività dell'individuo, come persone reali ed obiettive scendono a tenzone in sulla scena, sempre esso si sottrae da ogni logico processo, e rifugge sin dalla menoma ombra della deduzione e del ragionamento, sempre come spirito invisibile si manifesta, che vivifica l'esterno aggregato, in cui si concretizza. Or nel Poema Didascalico vi ha forse un avvenimento, in cui l'ideale si obiettiva? Anima forse il conflitto, e la tenzone di forti passioni? Non esce adunque il pensiero dalla

sua logica sfera, non dismette il suo procedere sistematico, e rimane perciò sempre pensiero speculativo, sempre tende ad uno scopo con mezzi coordinati e disposti, sempre adunque rimarrà nella regione dell'intelletto. La fantasia gli brillerà d'accanto a dargli il colorito, ma non giungerà a trasformarlo e farlo entrar nel suo esclusivo dominio. Ora se in tal modo il pensiero possa dirsi poetico, io nol so scorgere; se pure non si voglia torre ogni distinzione di generi, che poggia sulle operazioni diverse delle varie facoltà. Ed allora forse a maggior diritto si potrebbe dire poetico il pensiero oratorio, nel quale la fantasia opera sempre di concerto con l'intelletto, forse meglio che nel Poema Didascalico. Potrebbe pur dirsi Poesia la Favola e l'Apologo, ove l'intelletto, appena ha segnato il fine, lascia libera l'opera fantastica. Potrebbe insomma dirsi poetica ogni opera, dove la fantasia interviene. E come questa viva e mobile

facoltà più o meno sempre e dovunque s'intromette, così ogni opera dovrebbe addimandarsi poetica; conclusione donde il buon senso e la ragione rifuggono.

Discorsa così la natura del Poema Didascalico, ci possiamo ora spingere innanzi a vedere in che la sua perfezione consiste: e comechè in esso abbiamo veduto il fondo e la forma rimanere distinti, conviene, che la perfezione dell'uno e dell'altra separatamente consideriamo. Ed a cominciare dal fondo, ognuno potrà intendere di leggieri, che come in tutte le altre opere insegnative, tanto esso sarà più perfetto, quanto più vera ed utile sarà la dottrina, quando, cioè, più verace e soda istruzione verrà porgendo all'intelligenza. Peccato che al Poema di Lucrezio manca così bella dote, e sotto tanta bellezza di veste, quanta essa ne ha, nasconde tutte le lordure del degradante Epicureismo. Per quello poi che riguarda la forma, la sua perfezione consiste nello



Digitized by Google

scegliere lucide e trasparenti immagini ad abbellire il concetto, nello sceverare le più adatte che sia possibile; e sarà ancora buono che nello intessere questo velo allegorico se ne prendano gli elementi da uno stato di natura superiore, fra i quali il più perfetto è l'umano: chè per tal modo, oltre ad illeggiadrirsi, verrebbe pure a nobilitarsi quel fondo, in cui servizio essa forma viene adoperata. Pretendesi per alcuni che principal pregio della forma Didascalica sieno le digressioni e gli episodî: la quale opinione preoccupando anche la mente di qualche illustre Poeta Didascalico, ha fatto sì che a studio, e con troppa abbondanza si sieno talvolta introdotti tali ornati. Esempio ne è l'Arici, in cui l'intenzione ed il disegno di troppo svagare la mente in aggiunti di tal fatta, ha prodotto che soventi volte inopportunamente, e con più rincrescimento che diletto del lettore, è lasciato l'insegnamento ed il processo naturale del

Digitized by Google

pensiero. Che l'ornato delle digressioni e degli episodî torni acconcio nel Poema Didascalico, e serva mirabilmente a rinfrancare la mente dalla fatica di tener dietro all'insegnamento, noi nol neghiamo, e tutti i più grandi Maestri ce ne hanno dato l'esempio, e sopra ogni altro il principe forse di tutti, Virgilio; ma se ciò che è accessorio prende tanta parte da parere principale, rimane sempre turbato l'ordine delle cose: il che non è mai senza più o meno danno dell'efficacia dell'opera. E però sapiente parsimonia in questo richiedesi; poichè anche ciò che è bello, trasandando i limiti, si fa reo o vituperevole.

Forse alquanto lunga via abbiamo còrsa in questi prolegomeni; avanziamoci perciò al termine del cammino, solo spendendo alquante altre parole a discorrere i pregi e la natura dell'opera Didascalica, che abbiamo alle mani, la lettera, cioè, di Orazio ai Pisoni. Il giudizio da farsi scende-

rebbe da sè dalle cose dette innanzi; ma non ci disgrada, per utile dei giovani, venirne all'applicazione; nel che fare c'incontreremo pure a dover rifiutare qualche falsa opinione intorno alla sua struttura; e forse maggiore amore a studiarla desterassi, quando s'intenda il perfetto e forbito lavoro che essa è. Ed a cominciare dalla dottrina che vi si contiene, come essa verrà svolta ed appalesata in tutto il corso del nostro lavoro, qui non anticiperemo l'ammirazione; anzi neppure ci fermeremo agli elogi fattine dai più grandi Maestri, usi come siamo di non fare ricorso all'autorità, se non quando ribadisce, e viene in conferma della ragione. Onde passiamo senz'altro alla forma, della quale diciamo, così in generale, che è in tutto perfetta, o che si riguardi lo stile, o che si osservi la maestria di rappresentare sempre allegoricamente il pensiero, cioè, sotto una immagine, come abbiamo veduto convenire

Digitized by Google

al Poema Didascalico. E di vero dal bel principio il gran Maestro il suo pensiero comincia ad esporre sotto l'allegoria di un mostro che finge poter esistere in natura; poi siegue appresso con l'altra del maritarsi i serpenti agli uccelli, e le tigri agli agnelli; poi con l'altra pure dei ritagli di porpora usciti a caso; poi va innanzi con l'anfora, che riesce in orciuolo; e così via via sino alla fine, terminando con la mignatta, che non ti lascia se non si è colma di sangue: sicchè a tutta ragione può dirsi, l'epistola ai Pisoni essere un tesoro di senno artistico, ed insieme un portento di vivacità poetica, ed esempio solenne del come possa abbellirsi un pesante argomento delle più leggiadre fantasie.

Ma qui per avventura alcuno ci potrà dire, come nell'arte poetica manca pure una qualità essenzialmente richiesta dalla ragione scientifica del lavoro, cioè un lucido ordine, e retta disposizione della materia. E

tal manco fu così universalmente sentito, che alcuni innamorati di Orazio sentivano dispiacere di tal menda che trovavasi in sì bel lavoro, e vollero scusare l'Autore, dicendo, non avere forbita l'opera; e non mancò pure chi con mano ardita si fosse fatto a voler racconciare l'ordine, trasportando qua e là, e mutando gli squarci. Noi però ci scostiamo dalla opinione quasi comune; e tanto più volentieri in quanto che ci troviamo rafforzati nel nostro pensamento dalle ragioni ultimamente esposte con profondità filosofica dall'egregio nostro amico Abate Fornari nella stupenda sua Arte del dire. Alle quali ragioni noi terremo dietro a poter sgominare il drappello numeroso, ed agguerrito, che ci sta incontro. E sostenendo il disordine veduto essere più apparente che reale, dapprima con lui domandiamo: l'ordine nel Poema didascalico è regolato dalla ragione scientifica, ovvero dalla ragione poetica? Alla quale dimanda

Digitized by Google

è chiara e pronta la risposta: cioè, che se la materia è tale, che per sua intima natura richiede una severità di ordine, fa mestieri che lo serbi pure così stretto, come è richiesto, il Poema Didascalico; che se per contrario la materia che si ha tra mano non impone per sè un ordine qualunque, allora se ne lasci pure la disposizione alla libera fantasia del Poeta. La quale diversità di casi poi riflettiamo non esser difficile intervenire: imperocchè havvi un insegnamento in tutto sistematico, ove posti alcuni assiomi, o principî generali, se ne vengono mano mano svolgendo fino le più remote conseguenze, sempre con dipendenza ordinata l'una dall'altra; e per contrario vi ha delle altre materie insegnative, che procedono più libere ed alquanto indipendenti in ciascuna parte, sicchè non fa mestieri che ciascuna di esse tenga un luogo invariabile. Or tale a noi sembra il caso dell'Arte Poetica, la quale non elevata al

grado di rigorosa scienza speculativa, non richiede, come le scienze metafisiche, e matematiche, che ciascuna verità acquisti il sommo suo valore dal posto che prende nel tutto.

Ma tornerassi ancora a ripetere: sia pure che un ordine assai rigoroso non debba serbarsi nell' insegnamento dell' arte poetica; ma quei balzi così svariati, in cui dà Orazio, come mai si potranno comportare da una mente studiosa dell' ordine? Non così comportossi Virgilio, il quale una materia pure di simil natura aveva alle mani, e non però di meno ei procede così ordinato nell' esposizione, da non fare desiderare il meglio. E noi qui di nuovo rispondiamo, che avendo detto l' ordine in tutto dover essere governato dalla fantasia del Poeta, può essere svolto, o stretto e rigoroso, ovvero più libero, come meglio gradisce: scelta che dipende dall' indole dell' ingegno, e dalla consuetudine dell'autore.

Digitized by Google

Onde non è a fare le maraviglie se Virgilio, Poeta epico, abbia serbato nelle Georgiche quella disposizione, che ben ritrae dal seguito narrativo dell'epopea; e per contrario trovandosi Orazio ad essere uno scrittore lirico, impronti la sua Arte Poetica del marchio del suo genio, procedendo nella disposizione della materia in modo, che ben si ravvisano quegli arditi trasporti, di cui si piace tanto l'immaginazione lirica.

Riconosciuta così l'eccellenza del lavorio dell'Epistola ai Pisoni, purgata così di quel fatto, onde troppo sovente è stata senza ragione accagionata, ci affrettiamo ormai a contemplare l'arcana dottrina, e la pienezza del senno poetico che vi si contiene. Poco adatte sono certo le nostre forze al grave carico, nè mancherà chi daracci dell'impronto ed ardimentoso: ma ci faccia scusati presso i cortesi il desiderio che abbiamo avuto di aprire una via non da altri tentata, che noi sappiamo; e prenda im-

Digitized by Google

pulso altri a correrla con altra alacrità e valore, che non è il nostro. Nè poi ad altro scopo risguardano i nostri studî, che a procacciare un nonnulla di utile ai giovani, al cui insegnamento consacratici fino dai più giovani anni, sono essi addivenuti l'unico nostro amore, l'unico idolo. Scevri da ogni ambizione di sorte, ha quest'una solamente in noi potuto allignare, di, amando, essere dai giovani riamato; e qualora qualche pro avremo potuto lor rendere, alzeremo le mani in atto di ringraziamento al Cielo, contenti e paghi di non esser detti servi inutili nella casa del nostro Signore.



LEZIONE I.

SULLA NATURA DELL'UNITÀ ARTISTICA

Humano capiti etc. Il primo precetto che Orazio inculca è l'unità, d'onde ogni bellezza e leggiadria dipende: e però fa mestieri che noi qui ci fermiamo alquanto a riandare così le ragioni estetiche di questo precetto, come ancora ad esporre la propria natura di questa unità artistica. Se noi ascoltiamo un succedersi di suoni variati, senza ritrovare alcun che per riunirli, se potremo al più provare un diletto istantaneo, sempre però rimarremo poco soddisfatti nel fondo dell'anima, e cercheremo sempre l'unità, che insieme accordi la successione di essi suoni; ond'è che alla musica fu ritrovato il motivo, che sodisfa appunto ad un tale bisogno. Così parimente se guardiamo un fascio di rami di alberi sovrapposti, potremo aver piacere nell'ammirare le fattezze, il fogliame, ed altro; ma sempre ameremo meglio vedere quei rami disposti nell'unità di un tronco comune: lo stesso dicasi delle altre cose. Onde si può generalmente conchiudere che l'unità è così necessaria all'animo, che ove non

la trova reale, un'altra ne sostituisce tutta fattizia e di suo conio; come quando ricongiunge, se non altro, nell'unità di tempo e di luogo ogni varietà di sorte.

Fa mestieri però avvertire, che qualora si parla di unità artistica, non è da confondersi questa con la semplice unità matematica; imperocchè essa, lungi da esser semplice, deve invece risultare dall'accordo delle varietà fra loro. Di fatti se nello spazio si produce un sol punto, e nel tempo un sol suono, lungi dal provar diletto, rimarremo stanchi dalla secca linea, ed annoiati dalla prolungata monotonia. Fatta così intendere la natura dell' unità richiesta dall'arte, volgiamoci ad indagare le intime ragioni di essa. E dapprima bisogna considerare, che non intendendo ad altro le opere di arte che alla rappresentazione del Bello, e non essendo altro il Bello, che una idea ed un vero, che scendendo nel dominio della fantasia, perde la sua astrattezza, e rimane concretizzata sotto una forma sensibile; così fa mestieri che nel tessersi l' idolo fantastico, insieme si soddisfi allo spirito ed ai sensi, cioè a tutto l' uomo. Ora quando vi fosse varietà senza unità, lo spirito non può rimanere soddisfatto; imperocchè egli vuol vedere la sua impronta in tutto, nè ha tregua fin quando non trova l'unità, che è la sua dote costitutiva. E d'altra parte

Digitized by Google

se vi fosse l'unità, che non sia il risultato della varietà, lo spirito si appaga in essa, ma ne soffre la sensibilità, la quale solo si piace del vario: e però ad accontentare insieme il bisogno dello spirito e dei sensi, fa uopo che con felice accordo l'uno si unisca al vario. Oltre a che se l'arte non ha per suo scopo immediato il diletto, come falsamente pensavano i filosofi sensisti del passato secolo, pur non di meno esso diletto è una conseguenza necessaria della rappresentazione del Bello artistico; e però un'opera d'arte tanto meglio compirà i suoi fini, quanto più potrà prolungare l'impressione piacevole. Ma l'unità secca essendo subito compresa come di slancio dalla mente, la priverebbe al momento dopo del piacere gustato, ed il cessare del piacere già è un principio di dolore. Onde avviene che come meglio gl'individui, o i popoli si saranno avanzati nella cultura, tanto più sono bramosi di una ricca varietà. Così noi vediamo che i prodotti delle arti moderne sono più complicati, che presso i Greci; e mentre questi si contentavano della figura, noi, in scultura, vogliamo il gruppo; se ad essi piaceva la semplice melodia, noi più ci dilettiamo del concerto e dell'armonia musicale; se l'ordine dorico era presso loro il più gradito, noi amiamo comporlo ed armonicamente intrecciarlo; se la Tragedia Greca in fine si contentava di esprimere

Digitized by Google

nella sua semplicità un solo istante, una sola situazione, il teatro moderno vuole intrecciati una serie di conflitti, e distendersi per una successione di situazioni varie. Però se non vietiamo noi la ricca varietà alla nostra società avanzata; si ricordi pure ognuno che sempre l'unità deve essere stretta e compatta; e che a quella guisa che la rappresentazione, nella quale più legate si mostrano le parti, ci piacerà sempre meglio di un concerto musicale; per egual modo più gradiremo le Commedie dette d'intrigo, che quelle, dove succedendosi scene staccate non iscorgiamo chiara la tendenza ad un unico scopo. Nè poi alcuno sia tratto in inganno nel credere che ove più abbondi la varietà non si possa severamente serbare l'unità: imperocchè nel Romanzo francese di Gil-blas noi troviamo che sebbene assai più svariate avventure si succedono, che nell'altro di Tom-Jones, pure l'unità meglio nel primo che nel secondo si manifesta, per esser meglio coordinate le parti, ed organizzate in un sol tutto.

Però noi avendo veduto così necessaria l'unità prescritta da Orazio, come prima e principal dote delle opere artistiche, non intendiamo seguire la sentenza di coloro, che pongono l'essenza del Bello nel vario ridotto all'uno. Imperocchè è l'unità una dote necessaria, ma non costituente; ed improntando qui

il linguaggio dei scolastici, chè ci torna opportuno il farlo, diremo, che l'unità è una condizione *sine qua non* del Bello, e delle opere di arte, non quella che dicesi da essi condizione *qua*. Noi potremo avere la più bella ed ordinata unità, e nondimeno qualora vi mancano le altre essenziali qualità, non potremo addimandare l'opera artistica. Così in una storia ben fatta gli svariati eventi debbono essere pure coordinati a quel modo, che vediamo aver fatto Livio, massime narrandoci la seconda guerra Cartaginese; ma non potremo dire lo storico Romano un artista, nè il suo bel quadro storico è da confondersi con l' epica narrazione.

Contro quanto noi abbiamo stabilito, potrà per avventura insorgere alcuno, che adducendoci l'esempio della Greca Commedia antica, e forse pure del Poema dell'Ariosto, potrebbe proclamare non necessaria l'unità in un' opera artistica. E di vero l'antica Commedia d' Aristofane, come appresso verremo a svolgere, pare che non consista essenzialmente, che in un capriccio di fantasia, e la sua bellezza sta tutta nel non proseguire alcuno scopo fisso, nè coordinare le parti ad un regolato svolgimento. Ugualmente nell'Orlando Furioso il voler trovare lo scopo dell'Autore nel celebrare le glorie della famiglia Estense, vale lo stesso che voler fare gretto e meschino quello stupendo lavoro di fantasia:

imperocchè se sempre l'Autore ci diletta e c'intrattiene piacevolmente, solo siamo presi dalla noia e dal dispetto quando frammezza egli le lodi degli Estensi alle sue lucide e brillanti fantasie.

Noi però a tale obbiezione, che a prima giunta si mostra potente, potremo di leggieri rispondere, e dileguarla col dire: che una unità obiettiva manca è vero così all'antica Commedia, come al Poema romanzesco dell'Ariosto, ma non di meno v'ha sempre una unità subiettiva, che toglie la confusione ed il disordine. E ciò è conveniente alla natura di tali opere, le quali, come altrove con lunghe ragioni mostreremo, acquistano pregio dal nascondere che fa l'Autore l'intenzione finale, e lo scopo, ov' Egli s' indirige. Ferma perciò rimanendo la sentenza di Orazio consentita dalla ragione, e ribadita dal buono esempio di tutti i secoli; noi col raccomandarla sopra ogni altra cosa nella sua esecuzione, passiamo a svolgere un' altra qualità non meno importante che l'illustre Autore prescrive pei lavori di fantasia.



Digitized by Google

LEZIONE II.

SUL VERISIMILE.

Pictoribus atque Poetis etc. Orazio qui sapientemente, come è suo usato, viene a stabilire le leggi del verisimile, tenendosi egualmente lontano dall' esagerazione delle due scuole moderne, che accanitamente disputano nel campo dell' arte; l' una volendo che essa non rappresenti altro che il nudo vero, e la schietta realtà; l' altra gridando l' arido vero tomba dei vati, e pretendendo che troppo forse sbrigliata corre la fantasia. Noi guidati dal senno del Venosino Maestro, entriamo qui a poter stabilire qualche ragionevole conciliazione fra il battagliare e mordersi delle parti. Orazio adunque non disdice al poeta alquanto allontanarsi dalla realtà, e volentieri concede, e chiede per sè tal licenza; ma vieta che l' ordine della fantasia trasmodi sino ad accozzare cose le più strane, che paiano ingenerate da cervello di lunatico. E di vero che in ciò vi sia senno artistico, di leggieri si può intendere quando solo si rifletta, che se l' arte dovesse sol copiare l' esemplare della natura, come si vuole per alcuni, verrebbe a dismettere l' altezza dei suoi fini, e tutta si restringerebbe a quella scuola me-

schina, che conta fra i suoi capilavori le uve di Zeusi nell'antichità, e la signa di Butler nei tempi moderni. Ma oramai è da tutti riconosciuto, che tali imitazioni rimangono solo una industria dell'arte, mentre questa essenzialmente deve lavorare dietro un ideale, dietro, cioè, i tipi eterni della bellezza, che esistono nella nostra mente. Il Carponi in tre lettere discorre a lungo di questa materia della bellezza ideale, per confutare il Mayer, che è dei più accaniti a sostenere l'imitazione della natura quale ella è; al quale noi rimandiamo chi volesse vedere ampiamente svolta per tutti i lati questa materia. A noi basta solo riflettere fra le altre cose, che se l'arte altro scopo non avesse, che ripetere la natura, essa tornerebbe al tutto inutile: imperocchè la copia non valendo mai a raggiungere l'originale, verrebbe a darci di meno di quello che già abbiamo. Ma, la Dio mercè, l'arte non procede così realmente; chè sceverando essa ciò che negli oggetti reali vi ha d'insignificante ed inutile, e componendo insieme quanto di bello si trova sparso, e del fulgore fantastico tutto lumeggiando, giunge così a sollevarci, porgendoci cose assai più perfette di quelle che s'incontrano nel campo della realtà. Così Zeusi accordando insieme le divise bellezze della fanciulla Crotoniate, potè comporre la sua Elena di bellezza più che naturale, e Raffaello,

sebbene avesse sempre innanzi le leggiadrie reali nel comporre le sue figure, pure ove queste non gli bastavano, e trovava carestia di belle forme, s'aiutava allora con quell'idea, che egli diceva venirgli nella mente. Che se la buona ragione e l'esempio dei grandi artisti ci mostra nella dipintura della natura fisica far mestieri scegliere e forbire per avere il perfetto; molto più chiaro poi ciò si fa palese nel ritrarre la natura morale, che è la parte più importante dell'arte. Se alla realtà avessero voluto solo fermarsi il Shakespeare ed il Walter-Scott, il Goethe e lo Schiller, Dante e Manzoni, Grossi e Leopardi, ove avrebbero potuto trovare essi il modello di quelle loro angeliche creature, che sono la Cordelia, la Giulietta, l'Ofelia, la Miranda, la Chiara, la Rebecca, l'Ottavia, la Beatrice, la Piccarda, la Lucia, la Bice, la Giselda, la Silvia, la Nerina? Che se è da dirsi errore quello di questi grandi artisti di aver abbandonata la natura qual è, per dipingerla quale potrebbe e dovrebbe essere, ed incarnare quelle idee non use a discendere nella bassezza della terra, noi non avremo che a desiderare, che sempre fossero tali errori ripetuti. Così non avremmo più la Lucrezia Borgia, o la Cleopatra ripetute sulle scene a rappresentare la tenerezza dell'amore materno, nè ci muoverebbero a schifo tanti ritratti fatti sul conio di quelli che troppo ab-

bondano nei Misteri di Parigi. Troppo v'ha di miseria umana a contemplare nel mondo a chi ne fosse vago: ci sollevino almeno le arti da cotanto lezzo, trasportandoci in un aere più puro, e di più vago incantesimo. Adunque non disdegnino le arti governarsi con quella forma di bello che porge la fantasia, a cui gli oggetti della natura, sia fisica, sia morale, non rispondono intieramente; forma, che il gran Buonarroti chiamava universale. Egli è pur vero che di rado l'opera dell'arte può raggiungere nell'esecuzione tutta la perfezione di tale ideale, e concediamo al Talia che la bellezza artificiale non può neppure essere assolutamente perfetta; poichè la materia, diremo con Dante, sarà sempre sorda a rispondere; ma tendiamo con ogni sforzo, per quanto è possibile, cogliere i raggi della luce ideale per indorarne le nostre creazioni. E sebbene concediamo al Raynolds che le forme dell'Ercole e del Gladiatore e dell'Apollo nemmanco sieno in tutto perfette, pure non ci restiamo di ammirare in essi quel tanto di bontà relativa, che la natura non ci porge a contemplare.

Però dicendo noi con Orazio, che l'arte, lungi di ripetere la natura, può e deve lavorare di fantasia a sceverarla e nettarla, non veniamo con ciò a sostenere le ragioni di coloro, che dimenticando in tutto il gran modello della natura, procedono

così impazzati da riuscire alle più goffe esagerazioni; imperocchè tali farnetici sono pure da Orazio altamente ripresi e vituperati. E noi ricordiamo che la natura è da forbirsi, non abbandonarsi in tutto: e però conviene che lo studio di essa sia profondo, come quello, che oltre al rivelarci assai bellezze, ci aiuta pure a svegliare e determinare quei tipi, che vagamente si rivelano all'intuito della mente. Chi abbandona la natura per volersi tener libero nelle sue creazioni fantastiche, anche a non arrivare a quelle stranezze, che dice Orazio, di maritar tigri ad agnelli, pure non potrà mai evitare di dare nello scoglio di addivenire sistematico, e togliere quindi tutte le particolarità, che formano la vita, per porgerci invece generalità tali, che hanno sembianza di cose astratte. Non più in essi vedesi contornata la figura da quelle attenenze di luogo, di tempo, ed altre, che le danno concretezza vera; ma espresso invece un modello generico di bellezza, che risulta da una, o più qualità risaltanti nei diversi esseri: sicchè se a prima vista appagano e quasi seducono, a ben meditare si scorge come pugnino con la realtà delle cose. E che non c'inganniamo così pensando, ce ne sta mallevadore l'esempio dei più grandi genii, che per troppo idealizzare, si fecero generali e sistematici. Gli amori di Racine, gli orgogli di Corneille, le smanie di loquace ed

arrabbiata libertà di Alfieri, non tolgono forse ogni individualità vera, e concretezza ai loro personaggi? Non appariscono così senza patria, senza età propria, senza società determinata, senza peculiare condizione, insomma idee della mente degli autori meglio che uomini? Ed in tal modo come potranno essi potentemente destarci gli affetti nell'animo quando a ciò fa uopo il determinato, il particolare, l'individuo? Da Dante, dal Shakespeare, dal Manzoni si apprende la vera arte d'idealizzare la natura, come si dice dai moderni, che noi diremo con Orazio di sorreggere la fantasia nei suoi lavori, e nelle sue creazioni.

Ma potrebbe alcuno insorgere contro quello che noi abbiamo detto, di dovere la fantasia meglio, che copiare, raffinare la natura, dicendo: che se ciò è possibile, e deve farsi nelle bellezze minute, e massime nel tipo umano, non è a dirsi lo stesso delle cose sublimi, e delle scene vaste e complicate. Imperocchè, ripetono essi col Gioberti, non vi è colorito, o parola che possa esprimere una veduta di alpi, o di mare, come si scorge in natura, e le più grandi piramidi di Cheope e di Chefreno, compariscono cosa tozza e meschina in faccia ai gioghi che signoreggiano le più alte cime delle Alpi e delle Cordigliere, come gli obelischi di Tebe non hanno che fare colla sublimità del pino, dell'Ararat,

e di Teneriffa. Noi a questa obiezione, che si sostiene sulla autorità di cotanto filosofo, rispondiamo: che se l'arte non può raggiungere il sublime della natura, è perchè mancale la vastità dello spazio da potere impiegare, non la potenza di arrivare ancora a fare il meglio. Potrà la pittura con le lontananze rappresentarci in breve spazio monti a monti posti a ridosso; ma per quanta illusione essa è capace di produrre, non potrà mai in breve tela arrivare a rappresentare quelle immense Cordigliere, che la natura distende indefinitivamente, dominando la grandezza dello spazio. Nè la poesia riuscirà meglio; chè per quanto efficaci fossero le sue parole, non avverrà mai che le cose udite così commuovessero la fantasia, come le vedute. E però noi diciamo, che se gli obelischi di Tebe non arrivano alla sublimità dell'Ararat, è perchè mai non potrà raggiungere la vastità di quella mole prodotta da colui, che onnipotente creò la natura: ma si paragonino tali obelischi con moli naturali della stessa grandezza, e noi non indugiamo a credere che in tal paragone risulteranno più sublimi. Noi possiamo non saper intendere come vedute in natura quelle scene, che la pittura Olandese ha saputo così ritrarci, possano parere tanto belle, come quando le miriamo quasi animate dal pennello dei fratelli Van-Eyck Uberto e Giovanni.

Digitized by Google

A conchiudere adunque possiamo stabilire: che l'arte sorpassa di perfezione la natura, e togliendone le cose insignificanti, ed aggiungendo quel lume fantastico, che meglio rappresenta il bello; ma che però a non errare lungi dalla retta via, fa mestieri che sempre si tenga innanzi, e si studii il modello della natura. Così avrassi quel verosimile, che Orazio richiede, e si eviteranno quelle stravaganze di una fantasia senza freno, che palono delirare d'infermo.

LEZIONE III.

SULLA NATURA ED USI DEGLI EPISODII

Inceptis gravibus etc. Qui Orazio insegna volersi evitare quelle digressioni ed episodî, che, o non si accordano con la gravità del soggetto, o sono inopportuni e fuor di luogo. Questo precetto, come appare, ha intima attenenza con l'altro dell'unità proposto innanzi: imperocchè, se questa non vieta l'uso degli episodî e digressioni, che dipendendo dal soggetto, e naturalmente innestandovisi, lo abbellano di varietà, condanna altamente quando a caso ed a capriccio s'intromettan nel lavoro. Onde noi a svolgere compiutamente il concetto del gran Maestro, alquanto c'intratterremo a considerare la natura

degli episodî: dal quale esame risulterà poi come essi tornino acconci, e come abbiansi ad innestare armonicamente col tutto.

Secondo la sentenza del Tasso allora è da dirsi perfetta la parte episodica, quando o implica un contrasto, ovvero serve a risolvere quel contrasto, che mai non deve mancare, come la cosa essenziale che è in tutte opere di arte: epperò secondo questo severo principio condannò Egli lo stesso episodio di Sofronia ed Olindo, come alieno da questo scopo: sicchè se non tolse sì bello ornamento del suo poema, fu forse in grazia che esso esprimeva la storia dei suoi amori, ed avealo perciò lavorato con maggior arte che le altre parti. Ma se troppo severa noi troviamo l'opinione del Tasso, non perciò intendiamo aggiungerci a coloro, che troppo allargandone i limiti, sostengono potersi introdurre gli episodî a solo scopo di ornare il lavoro, o di ristorare il lettore dalla stanchezza, che verrebbe dal continuare sempre la medesima cosa. Di leggieri potrà sbandarsi tale sentenza solo che si ponga mente, come è falso e da ribattersi non pure l'episodio, ma ogni altro ornato, che s'introducesse senza servire ad uno scopo più alto, che non è il semplice diletto. Onde piacendo a noi tenere un mezzo fra l'una opinione troppo rigida, e l'altra assai larga, ci facciamo a considerare i diversi uf-

fici che possono compiere gli episodi in un'opera di arte. E perchè rettamente procedessimo nella nostra indagine, fa mestieri che entriamo nella natura generale, e nella disposizione dell'opera artistica, di cui gli episodi sono una parte. Onde cominceremo dal riflettere, che l'opera di arte, che intende a svolgere un avvenimento, non deve procedere secondo l'ordine cronologico, come è ufficio dello storico; poichè per tal modo verrebbe a mancare ogni attrattiva alla narrazione poetica, come ampiamente mostreremo quando il discorso ci trarrà all'azione epica. E però convenendo che l'avvenimento non si esponga dal primo suo principio, perchè non rimangano ignote le cose avvenute antecedentemente al tempo, che comincia l'azione, è mestieri che l'Autore ricorra a qualche mezzo drammatico, che gli faccia poeticamente conseguire il suo scopo. A tal fine serve maravigliosamente l'episodio, come può vedersi in Virgilio, il quale a far noti al lettore i fatti avvenuti nella presa di Troia, dopo la quale cominciò il vagare di Enea, gli espone in un episodio, in cui l'Eroe cede alla bramosia di Didone d'intendere dalla sua bocca questi eventi, di che fu Egli gran parte. Riflettasi in secondo luogo, che il nodo e lo scioglimento, che sono i due elementi poetici dell'azione, debbono anche essi essere svolti, perchè si rivelino manifesti innanzi

alla mente del lettore; ed a poter ciò conseguire non v'ha forse modo più acconcio, che quello degli episodi. Onde a tal fine li vediamo adoperati da tutti i grandi Poeti. Così Elena, in Omero, si fa ad additare a Priamo i principali fra i Greci Eroi, nella cui azione e contrasto s'implica il nodo; Erminia, quantunque non così opportunamente, mostra pure ad Aladino gli Eroi cristiani, che s'avanzano a compiere il gran riscatto, che forma tutta l'azione della Gerusalemme Liberata: Ruggiero peranco stando in aria sull'Ippogrifo squadra di là le schiere e i duci Inglesi, che le guidano, che formano l'inviluppo principale dell'Orlando Furioso. Servono in terzo luogo gli episodi a svolgere così il carattere dei personaggi, come i costumi, la religione, e la società dei tempi, in cui si pone l'azione: nè poetico potrebbe mai riuscire tale svolgimento, se per altra via si tentasse che degli episodi; poichè non rimarrebbe che la prosaica riflessione da potere adoperare, ed il noioso dissertare. Onde egregiamente il Tasso seppe al vivo ritrarci i caratteri nell'episodio che rappresenta Argante innanzi a Goffredo, come gli episodi delle avventure di Astolfo, e dei funerali di Brandimarte, maravigliosamente ci porgono innanzi i costumi dell'età della cavalleria; ed in Virgilio l'episodio della discesa nell'inferno è uno splendido ritratto

Digitized by Google

dell'arte per potersi svolgere la parte religiosa e politica. In quarto luogo, dovendo il Poeta nel descrivere avvenimenti passati non dimenticare d'introdurci ancora il colorito dei suoi tempi, ciò non potrebbe con tutti gli sforzi conseguire, se non facesse ricorso agli episodî: così Virgilio in un episodio ha trovato il destro di parlare di Marcello, ed Ariosto sovente della casa d'Este, e dei vari poeti del suo tempo. Ma niuno, in questa parte, ha potuto raggiungere l'eccellenza di Dante negli episodî di Bonifacio, di Sordello, e di Farinata. In ultimo luogo riflettasi che nello svolgere dell'avvenimento generale difficilmente gli affetti privati potrebbero trovare il loro luogo; ma il cuore umano ben si risentirebbe di questo manco, di non vedersi ritratto nella sua parte più viva, e che più intimamente e chiaramente lo manifesta. A sopperire perciò a questo bisogno, i grandi artisti hanno saputo usare il mezzo opportuno degli episodî: onde nei quadri seducenti di Ettore ed Andromaca, di Enea e di Didone, d'Eurialo e di Niso, di Olimpia e di Bireno, di Clorinda e Tancredi, ed altri, noi vediamo con tutta la forza drammatica venire in campo gli affetti, rimanendo così soddisfatto il bisogno che ha il cuore di versare fuora, e spargere per tutto il suo colorito. Fuori di questi casi, con assai acume enumerati dal Professore de Sanctis, gli

episodi non riescono che la cosa più sgraziata; poichè, oltre al non essere adoperati ad alcun fine, svagano ancora l'attenzione della mente dal soggetto: onde ad incontrarli, indignato il lettore li rifiuta, ripetendo con Orazio: *non erat hic locus*.

Veduto intanto il vario ufficio degli episodi, vogliamo qui pure accennare qualche cosa del modo come debbono essere composti. E perchè si possa ben intendere la cosa, conviene che entriamo di nuovo nella natura intima, ed essenza dell'opera di arte, la quale si ha allora che l'idea universale, che anima il tutto, si atteggi sotto diverse facce nelle varie parti, onde risulta l'intiero dell'opera. Or se ogni parte esprime un aspetto dell'idea, apparisce chiaro come debba essa serbare una indipendenza tutta propria; e però, come ogni altra parte, così l'episodio dev'essere in sè un lavoro finito, un tutto completo e vivente. Che se questa esistenza propria ed indipendenza, che noi assegniamo, come a tutte le altre parti dell'opera, così a ciascuno episodio, pare contrastare all'unità di tutto il lavoro da noi stabilita come prima condizione artistica, ponderatamente riflettendo sulle cose, troveremo tale opposizione anzichè reale essere meramente apparente. Imperocchè l'indipendenza che ha ciascuna parte, mai non potrà estendersi a segno, che ciascuna di esse si separi asso-

Digitized by Google

lutamente dalle altre; ma solo fino al punto di dimostrare, che ogni parte ha una vitalità propria, e liberamente si sostiene sopra la propria base. Se tale vitalità venisse a mancare, ne seguirebbe come necessario effetto, che l'opera di arte, che altro scopo non ha, che rappresentare il generale sotto la forma del particolare, rimarrebbe fredda ed inanimata. Ad onta però di tale libera indipendenza, non è da credersi che pur manchi lo scambievole accordo fra le diverse parti; poichè il pensiero fondamentale, che come unità si manifesta, tutte comprendendole ed abbracciandole, le mantiene in sè armonicamente riunite. Se la poesia non si tenesse all'altezza di tale condizione, dal dominio libero dell'immaginazione scenderebbe a piombare nella bassezza della prosa. Imperocchè il rapporto allora delle diverse parti rimarrebbe di semplice conformità ad uno scopo, e tutti i fatti particolari sarebbero come mezzi sottoposti in un modo assoluto all'idea generale: il che se è cosa naturale ove ha luogo il processo della ragione, ripugna alla libera bellezza dell'arte. Dovendo l'opera d'arte rappresentare ancora l'ideale sotto forma di apparenza reale, l'unità, se per conservarsi non vuol mettere in pericolo la immagine vivente della realtà, non deve pretendere di esser altro, che un legame interno, che organizza le diverse parti; altrimenti

Digitized by Google

con la dipendenza delle parti, come mezzi, subito prenderebbe luogo la prosaica conformità ad uno scopo.

Veduta adunque la libera vitalità che deve avere l'episodio, come ogni altra parte di una perfetta opera artistica, non ci dispiace, ad esporre compiutamente la teorica della parte episodica, cercare in ultimo se in ogni forma di arte essa abbia lo stesso luogo, la stessa estensione, e ricchezze di svolgimento. Al che risponderemo brevemente con l'osservare, che come nei diversi generi, siccome ampiamente esporremo appresso, l'azione deve procedere o più lenta, ovvero più rapida, così ove più, ove meno prende posto la varietà degli episodi. E però come l'epopea è quella che permette una pittura più larga della natura, e di potersi arrestare più minuti, così in essa hanno pure il più ampio luogo le azioni episodiche. Il dramma per contrario come ha un legame più stretto, e richiede che più spedita s'avanzi l'azione a seguire l'impeto delle passioni, donde trae origine, così non può permettere assai campo agli episodî; quantunque la poesia romantica sfoggia qui maggior ricchezza, che la classica, per giungere a meglio caratterizzare l'azione principale ed i personaggi; la lirica poi, che è l'espressione schietta del sentimento, lungi dal potere comportare episodî, appena può ammettere

leggieri digressioni. Deve ancora porsi mente, che dovendosi conformare la parte episodica al tutto, essa deve mutare natura, secondo i diversi generi, in cui è introdotta. Così se nell'epopea l'episodio può essere descrittivo, e deve procedere in un modo tutto obiettivo; nella drammatica non deve esporre che azioni, situazioni, e conflitti secondarî, che s'innestino ed accordino coll'azione principale, per aiutarla e farla più ricca. Così, a citare solo un esempio nel Re Lear di Shakespeare, molte situazioni accessorie si aggruppano tumultuosamente intorno alla principale, ma tutte concorrono a metterla in rilievo, perchè le servono di cagioni occasionali per prorompere in tutto il suo impeto. Basti avere queste cose principali accennate intorno agli uffici e natura degli episodî.

LEZIONE IV.

SULLO STILE POETICO, E MASSIME SULLA BREVITÀ

Brevis esse laboro etc. Orazio qui discorre i difetti di stile, in cui sogliono cadere i poeti di poca arte: e con buona ragione. Egli qui non trasanda le opportune avvertenze, essendo che lo stile è cosa principalissima in poesia, tanto che un autore non bene voltato in una lingua straniera, scade, e riesce la

cosa più misera, come dell'Ariosto sapientemente diceva il Cervantes. E d'altra parte la perfezione della elocuzione poetica rende assai pregiati lavori, che per altro verso non sarebbero per avventura di molto conto: come si può vedere in Orazio, dalle cui Odi se togli la brillante elocuzione poetica, e lo stile tutto animato, resta poca cosa da potere ammirare. Lucano stesso di quanto non sta sopra a Virgilio per elevatezza d'immagini, sodezza di pensieri, e profondità di sentimento? Eppure la bella dizione, il casto e purgato stile del Mantovano lo fa con tutto diletto studiare, quando la Farsalia con le sue gonfiezze finisce col disgustare ed annoiare. E non fu il pregio dello stile e della bella dizione poetica che innalzò al principato dei poeti francesi Racine, che in altro copiò quanto ha di bello dai Greci? E la fama del Monti non surse grande coll'Aristodemo, certo fortunato assai più per splendore di stile e di dizione, che per architettura e nobiltà di disegno? Nè ciò è senza ragione, poichè dovendo essere il lavoro poetico vestito a colori di fantasia, e questo vestito del pensiero costituendo appunto lo stile, ne siegue, che ove sbiadati sono i colori, e troppo risentite le tinte, il concetto o langue, o rimane alterato. Il seicento e l'Arcadia parlano coi loro esempî.

Veduta per tanto così di volo la necessità del per-

Digitized by Google

fetto stile nella poesia, senza intrattenerci a discorrere per minuto di tutti i difetti, in cui mena la mancanza di arte, solo distesamente diremo della brevità, come di principal dote che noi stimiamo, dello stile poetico. E dapprima noi pur teniamo con Euripide, che disconvenga spendere molte parole in una grande occasione; e ci è pur noto che la loquacità sovente nasconde la languidezza del pensiere, come notava il Niccolini, dal quale togliamo le seguenti osservazioni, non altrimenti che le molli e larghe vesti nascondono i corpi frali ed estenuati; ma soggiungiamo pure con Orazio, che questa cura della brevità non è senza pericolo; che come alle molte parole siegue la noia, così chi dice meno di quanto abbisogna, si troverà in su lo sdrucciolo di farsi oscuro. Quella brevità che troppo è ricercata e con amore vagheggiata, molte volte nuoce alla retta intelligenza del discorso; mentre chi solo avrà chiaramente e precisamente concepite le idee, sarà naturalmente breve, senza abbuiare per alcun conto il suo parlare. L'Alfieri, il quale arrivò fino a far risparmio di sillabe, perchè la tragedia non oltrepassasse la fatale misura dei mille e quattrocento versi, non fece certo la più bella pruova: imperocchè per voler esser troppo breve riuscì così duro e contorto nello stile, che sovente ne viene ritardata la percezione della sentenza. Dichiariamo intanto

più largamente, con alcune osservazioni, come si possa conseguire la brevità, senza cadere nel vizio ad essa vicino. Innanzi tratto stimiamo che la brevità, o che nasca dal pensiero, o dalla elocuzione, si possa dividere in due specie, che chiameremo mentale l'una, letterale l'altra. La brevità che è riposta nel pensiero non può per precetti insegnarsi, bisognando per averla sortire dalla natura tale ingegno, che fra le diverse idee, che gli si presentano, sappia scegliere la più viva d'immagine, e massime di quelle, che nell'animo nostro più rapidamente s'imprimono. Discorrere di questa brevità mentale, sarebbe cosa assai malagevole; ma pare che essa sia riposta nel fare che l'intelletto prevenga il corso della sentenza, e si muova con velocità a questa eguale. Qualche esempio ci aiuterà forse meglio ad intenderla. Virgilio in quelle parole:

Exoriare aliquis nostris ex ossibus ultor

pare che voglia solo esprimere l'imprecazione della disperata amante; ma riflettendo la mente, vi porge insieme annunziata la morte di Didone, e la generazione che verrà dopo a vendicarla: quindi vedesi che qui il pensiero precede ciocchè le parole non ancora hanno espresso. Così pure Dante dicendo:

Poscia più che 'l dolor potè 'l digiuno

Digitized by Google

fa che il pensiero da sè indovini e presagisca tutti gli errori di una morte di fame; e mentre un mediocre poeta avrebbe lungamente descritti tali patimenti, l'Alighieri tutti seppe rivelarli all'immaginazione col solo verbo *potè*.

V'ha pure oltre questa un'altra brevità, che pur dipende intieramente dal pensiero, ed all'efficacia della quale nulla torrebbe lo spendervi molte parole. Esempio di questa brevità è il celebre detto: *Caesarem vehis*; idea che ancorchè Lucano avesse cercato tormentare per tutti i lati col suo intemperante ingegno prima di abbandonarla, pure tutto il lusso della sua amplificazione non giunse a scemarne la grandezza. Questa brevità adunque sta in alcuni pensieri così alti e fecondi, che sempre folgoreggiano di potente luce, per quanto la parola volesse sminuzzarli e dividerli.

Ottiensi ancora la brevità offrendo allo spirito, in una sola idea, una ricca miriade d'immagini. Così Dante dicendo:

> Non v'accorgete voi che noi siam vermi
> Nati a formar l'angelica farfalla

mille e svariate immagini ci fa ripullulare nella mente alla sua idea, che ci presenta della somiglianza fra il trasformarsi del verme, e il trasformarsi dell'uomo.

Per passare ora all'altra brevità, che abbiamo

addimandata letterale, diciamo che essa può ottenersi o per sottrazione, o per modo, sempre egualmente efficace riuscendo in poesia. Si ha per sottrazione in varî modi; cioè, o quando il verbo principale è comune a due cose, come in quel verso del Petrarca:

Trammi di vita e di martir;

ovvero quando sopprimiamo il verbo, o altra parola che si è posta innanzi, occorrendo doversi ripetere la seconda volta, come è in Lucano:

Fecissem ut victus posses ignoscere divis,
Fecisses ut Roma mihi!

Si ottiene poi la brevità, che abbiamo detta di modo, anche in due maniere; cioè, o disponendo in modo le parole, che si viene ad evitare il verbo, o altra parola richiesta, ovvero pei traslati. Così nel primo caso possiamo noi citare ad esempio il verso dell'Ariosto:

Più liberal dei fianchi e delle reni,

ove è taciuto il verbo mostrare, che nel concetto logico è rinchiuso; e del secondo caso bello è quel detto di Virgilio:

Quo rara est acies, interlucetque corona
Non tam spissa viris,

ove il bello traslato *interlucere* abbrevia il modo di andare spiegando la diminuzione del numero. Fa mestieri però avvertire, che se, in generale, di

Digitized by Google

questa brevità, che si ottiene per traslati, non bisogna fare abuso, deve essere ancora assai più sobriamente usata nelle poesie di dialogo. Il luogo più opportuno e frequente pare che essa l'abbia nella poesia lirica e satirica; e Properzio sebbene con profusione, pure l'ha sempre usata con ardimento felice. Conviene nondimeno avvertire, che voler imitare in ciò il Poeta latino, in una lingua moderna, riuscirebbe pieno di grave pericolo; e ce ne sta esempio Alessandro Guidi, il quale per troppo uso che volle fare di traslati, venne ad alterare ed esagerare per modo il suo stile, che ben sente di secentismo. Ciò basti avere accennato della brevità, che è fonte di assai bellezze allo stile poetico, ma che non adoperata con molta cautela ed avvedutezza, potrà di leggieri trasandare nell'oscuro.

Quanto agli altri sdruccioli, che Orazio accenna potersi prendere in fatto di stile poetico, ognuno potrà da sè intendere, come se il troppo allargarsi produce armonia talvolta, pure toglie la speditezza, con cui i fantasmi debbono seguirsi. Può la poesia sovente descrivere in immagini, anzichè nominare gli oggetti, e la perifrasi tiene in essa ancora grande ed opportuno luogo; ma il troppo è sempre da cansarsi, se non si vuole cadere in quella poesia eunuca tanto vituperata della scuola arcadica. Che poi il voler troppo ingrandire e magnificare le cose

produca gonfiezza ed ampollosità, ce ne parla chiaro l'esempio di Lucano e Seneca fra i Latini, e dell'Achillini, del Marini, Fiamma e loro scuola al seicento, i quali pare che volessero disgradare coloro che stoltamente ai tempi nostri si addimandano romantici. In ultimo a che meschinità riesca chi troppo vuol tenersi cauto e guardingo, ben lo mostrano coloro, che ai tempi moderni si addimandano classici, senza sapere intendere, che la moderazione e non la grettezza e la pusillanimità forma la dote ed il bel pregio dei veri classici. In quanto poi al variare l'elocuzione, alcuni stoltamente si hanno fatto una regola di non volere mai ripetere una parola, o un modo innanzi usato; non sapendo intendere che, quando a significare lo stesso pensiero essi non ripetono le stesse espressioni, spesso in luogo della varietà non potranno ottenere che o esprimere idee diverse da quelle che hanno in mente sotto i diversi vocaboli, o immischiare barbaramente, per smania di variare, espressioni e modi poetici, plebei, prosaici, e di ogni natura. Più larghe idee converrebbe esporre intorno allo stile; ma come altra volta avremo pure opportunità di toccarne, così non vogliamo ora allungarci a distendere un trattato, come per avventura richiederebbesi.

Digitized by Google

LEZIONE V.

COME CANSANDOSI UN DIFETTO SI SDRUCCIOLA NELL'OPPOSTO, SE L'ARTE NON SA MANTENERE IL GENIO NEL GIUSTO MEZZO.

In vitium ducit culpæ fuga etc. Questo detto di Orazio trovasi sempre verissimo, sia che vogliasi applicare allo stile, come egli ha fatto, sia che si risguardi lo svolgimento generale di un lavoro. Nè poi è da far le maraviglie, come, fuggendo un vizio, si possa cadere in un altro opposto, quando si riflette che il retto e il bello, come ogni altra virtù civile, o morale, sta sempre riposto nel giusto mezzo; di guisa che se l'arte non sa reggersi in tal punto, trasanderà negli opposti eccessi. Il cammino dell'ingegno pare che sia per una parabola, per forma che se tentando risalire da un estremo non sa mantenersi in sul vertice, giù nell'altro estremo subito precipita. Gli esempi ben ribadiscono a capello un tal vero: imperocchè noi troviamo costantemente che ogni volta che le lettere di una nazione erano scadute da un lato, volendole ritrarre, hanno dato lo sdrucciolo nell'opposto qualora la vera arte è mancata. Così figliuola della pomposa e rimbombante eloquenza dei sofisti è la secca e gretta ordi-

tura dello stile di Aristotile: il seicento con le sue strane ampollosità e ricercati concettini, finì nelle sciacquate slavature arcadiche; ed il troppo ardito procedere dei romantici ha dato origine nei tempi moderni al pedestre e strisciante classicismo. Nello stesso tessersi del fantasma estetico, se non si sanno bene proporzionare insieme l'elemento intelligibile ed il sensibile, che lo compongono, l'arte si farà manchevole o per un lato, o per l'altro. Ed è però che non sono certo da imitarsi i popoli settentrionali, i quali sovente, col mostrare troppo aperta e predominante l'idea, vengon le opere poetiche a trasmutare quasi in ragionamenti filosofici; come neppure è da seguirsi il fare ordinario dei popoli meridionali, i quali assai spesso con troppo caricare il colorito sensibile, se forse rendono le loro opere belle di esterna apparenza, non però di meno riescono queste come corpi vuoti di anima, e quindi non potentemente efficaci. Dante e Raffaello sono i più belli esempi del felice temperamento, che debba esservi fra i diversi elementi; e però lo studio rinnovato di Dante ai nostri giorni vediamo aver fatto sostituire alla vuota sonorità dei secoli passati una poesia più maschia, e rivolta a più nobili ed utili fini.

Ci piace in ultimo considerare come anche sotto un altro aspetto la mancanza di arte fa da un oppo-

Digitized by Google

sto vizio subito all' altro trascorrere. La parte subiettiva, o il colore individuale e locale non deve mai mancare alle opere artistiche, se vogliono riuscire vive ed animate. Ma certo è da vituperarsi quella scuola, che ogni obiettività delle cose distrugge per sostituire le forme presenti e nazionali. Tale difetto può derivare da ignoranza dell' obbiettivo, ovvero da debolezza dello artista, che non scorge la contradizione fra l'obietto che espone, e le cose e le persone, alle quali l' assimila. Ma è rado però il caso quando questa ignoranza, o debolezza s'incontra; e più spesso siffatta maniera deriva dall'orgoglio che dà la cultura di considerare come artistiche ed interessanti le sole forme proprie. Per tale orgoglio i Francesi moderni hanno chiamato gusto classico rappresentare tutto alla francese, e Voltaire diceva avere la Francia perfezionate le arti antiche, loro togliendo la propria nazionalità ed originalità per vestirle alla francese. Fu perciò che Shakespeare non potè avere l'onore delle scene francesi, senza prima essere guastato nelle sue più belle parti. Seguendo tal principio Achille apparve nell' Ifigenia in Aulide camuffato in principe francese; e nell' Ester di Racine Assuero riuscì il vero Luigi XIV in figura. Alcuni seguendo ancora lo stesso principio di subiettività sono giunti a trasandare ciò che deve formare il fondo di un'opera,

per mettere sott'occhio gli accidenti insignificanti, e le circostanze giornaliere della vita, la parte prosaica insomma dell'esistenza: non intendendo che l'arte deve appunto per sua essenza sollevarsi sopra il minuto ed accidentale della esistenza.

Intanto, mentre un'altra scuola in Germania sorgeva a voler contrastare il cattivo andazzo preso dalla scuola francese, per ripararne gli sconci, invece di fermarsi al giusto mezzo, trascorse nel difetto opposto, di volere, cioè, che tutto fosse obiettivo, e che quindi il passato fosse riprodotto dall'arte in tutta la sua realtà storica. Perciò si posero i seguaci di tale scuola a frugare negli archivi dell'antichità, e con pazienza instancabile si fecero a raccogliere ricco tesoro di erudizione. Ma dopo tanto travaglio da essi durato, se riuscirono a porgerci l'esattezza storica, si mostrarono trascurati a cogliere il fondo delle cose, ed il loro intrinseco valore: donde in massima parte deriva l'interesse che destano le arti. Aggiungasi ancora, che per quanto la rappresentazione storica possa riuscire fedele ed intelligibile, non con ciò cessa di essere sovente prosaica, come può scorgersi nelle opere giovanili di Goëthe, ad onta della potenza del genio dell'Autore. E qui di nuovo ci giova citare Dante come modello perfetto, in cui l'obiettivo ed il subiettivo insieme felicemente si accordano, e si

compenetrano colla massima sapienza artistica: onde poi deriva che tutte le sue figure, mentre da una parte riescono così esatte, dall' altra sono vive ed interessanti più che mai. Nè più degno discepolo ed imitatore dell'Alighieri noi possiamo citare, per questa parte, che il Manzoni.

Da quanto intanto abbiamo esposto ben si rivela ad ognuno quanta buona ragione abbiano coloro, che gridano la croce ad ogni arte, come solo capace d' impastoiare e tarpare i liberi voli del genio. I meschini che essi sono a non intendere come l' arte non è che un freno ad un generoso Cavallo, che lo guidi e sorregga perchè non trasmodi; la quale, se mancasse, quanto più esso genio è potente, tanto peggio darà in balzi strani. Se non si porgono essi capaci di ragionamento, valga almeno loro a ciò intendere l' esempio di Schiller e Goëthe, giovani, che propostisi di farsi gioco di ogni regola ed arte, composero di tali meschinità, che poi rinsaniti ebbero essi stessi a vilipendere ed emendare.



Digitized by Google

LEZIONE VI.

SULLA SCELTA DELLA MATERIA

Sumite materiam etc. Altro precetto importantissimo è questo, che qui ci porge Orazio, e che ben dice lo Scaligero che meriterebbe essere il primo: che qualora l'argomento non si scelga convenevole alle proprie forze, l'ingegno, o mosso dalla malagevolezza di tirare innanzi l'opera, sentirà disdegno del lavoro, ed abbandonerà anche ogni altra pruova minore; o arditamente pur ostinandosi a voler proseguire, sarà stritolato dallo stesso gravame dell'opera, simile al gigante della favola, che tentò dare la scalata al Cielo. Ed in quanto alla scelta della materia non pure è da badarsi se essa sia dai nostri omeri, ma ancora se sia adatta all'indole, e particolare disposizione del nostro ingegno. Imperocchè chi sentesi da natura disposto a considerare le cose nel loro ordine obiettivo, non in altri lavori si eserciti che narrativi ed epici, se non voglia fallire ad un felice riuscimento; per ugual modo che chi da una potente subiettività sentesi preso, non conviene che tenti altro dallo sfogarsi in fuora in lirici accenti, nè imprenda egli altri lavori, ove il sentimento non ha almeno la parte

principale; chi poi ha tale versatilità di sentire da poter trasfondersi tutto in tutto, ed animare ogni cosa dei suoi potenti palpiti, sicchè possa bene obiettivare nell'azione i svariati affetti che bollono nel suo animo alle diverse impressioni che gli vengono, si gitti pure ardimentoso nell' arringo drammatico. Il volere agire a ritroso della natura, e quasi a suo dispetto, sempre non farà che mala pruova. In questa parte però del genere da scegliersi, è meno difficile ingannarsi; ma quando si tratta di sobbarcarsi a quel carico, che non vinca le proprie forze, chi sarà mai che si porga equo giudice di sè stesso? Sebbene però noi abbiamo detto la scelta del genere esser meno malagevole, pure in essa sogliønsi moltissimi ingannare, tratti dalla smania di voler imitare qualche autore, che in un genere ha toccato assai dappresso la perfezione. Suole intervenire quasi d'ordinario, che un genio che sorge possente in un genere, attira a sè potentemente tutta la operazione intellettuale di una età più o meno lunga. Quanti canzonieri non vennero fuora al quattrocento e cinquecento per imitazione del Petrarca? Ma niuno valse gran fatto, perchè il delicato sentimento del Petrarca non aveano punto tolto coloro, che vollero tenere le sue orme. Ai nostri dì il bel romanzo che seppe porgerci il Manzoni pure avea destata una smania universale di

tutti volersi camuffare in romanzieri; e pare esser proprio una disgrazia delle nostre lettere di essere costrette a sciuparsi in tanti aborti; quando forse assai ingegni che si perdono dietro un genere, cui non si trovano adatti, potrebbero bene fruttare se per altro sentiero si mettessero a camminare.

E non pure fa mestieri che si risguardi dall' autore se reggano i suoi omeri al peso cui si sobbarca, e se il genere sia stato bene scelto; ma fa ancora mestieri che attentamente consideri a quale maniera di scrivere egli inclini, perchè scelga soggetti che altra maniera, che non è la sua, richieggon nel trattarli: che senza la conformità della materia alla maniera propria dello scrittore, mai non si potrà avere opera che fosse da commendare. Così se l' anima dello scrittore fosse inchinevole al sublime o al grave, e la materia che ha alle mani volesse una esposizione che fosse piacevole o gioconda, e per converso, l'opera riuscirebbe tale da poter far testimone solo, che l'autore non ha amica Minerva. E perchè bene se ne intenda di ciò la ragione basta solamente riflettere come la natura non distribuisce in tutti nella stessa proporzione le facoltà della mente, ma in chi l'una in chi l'altra pone preponderante; e però colui che voglia, a dispetto della natura, cimentare sè stesso ad opere, cui non gli basta l'attitudine, non farà che ridere gli assen-

Digitized by Google

nati delle sue sconcezze, o certo non raggiungeranno il segno della perfezione. Se Sofocle ed Euripide si fossero messi a scrivere Commedie, non varrebbero certamente un Aristofane, o un Menandro; i quali d'altra parte male avrebbero scambiato il socco col coturno. L'Alfieri volle provarsi a cose diverse; ma rimane glorioso per la sublime tragedia, cui attempravasi la vigorosa sua anima, dimenticato per il resto. Egli è vero che taluni stupendi ingegni con lode tentarono diversi generi e maniere, e sempre non fallirono ad un buon riuscimento; onde non sappiamo dire se Virgilio avesse meglio cantato degli eroi, ovvero dei pastori e degli agricoltori, nè se Orazio fusse stato più felice nei lirici voli, o nei sermoni. Allo stesso modo pure Torquato non meno fa folgorare il suo ingegno nell'umile Aminta che nel grande Goffredo, nè il Goethe si mostra meno grande in quelle poesie cagionate da fuggevoli occasioni che nel suo Fausto, senza dire che egli potè pure piegare il suo poetichissimo ingegno alle indagini naturali, come il Tasso disgradi ogni altro nelle speculazioni di filosofia morale. Ma oltrechè l'aver potuto alcuni riuscire eccellenti in diverse maniere di opere è sovrano privilegio; basta che il più delle volte sia avvenuto il contrario perchè rimanga fermo il precetto del Venosino di dovere essere ognuno cauto e

guardingo nella scelta del soggetto. E questo precetto tanto più abbiamo voluto inculcare, in quanto che mai forse, come oggidì, si procede così sbadatamente dagli scrittori nella scelta del soggetto. Anzi per soprassello un pessimo vezzo ha preso voga, cioè, di volere ognuno, per amor di guadagno, parlar d'ogni cosa; e si è giunto fino a ricevere gli argomenti delle opere a scriversi dai librai e stampatori, i quali trafficando il gusto del tempo, fanno delle opere letterarie e scientifiche sordida bottega. Oh che riconosca una volta ogni scrittore la nobiltà del suo ufficio, e l'alto posto che egli tiene!

LEZIONE VII.

SULL'ORDINE IN RAPPORTO ALLO STILE, E SULLA INTIMA NATURA DELLO STILE POETICO

Ordinis hæc virtus erit etc. Qui Orazio pare che voglia rapportare i precetti che porge all'ordine da doversi serbare nello stile; poichè altrove, parlando dell'epopea, fa parola dell'ordinare le diverse parti di un componimento: ond'è che giustamente in due cose asserisce essere riposto un tal ordine, nel vedere, cioè, qual cosa debba dirsi prima, e quale dopo, e nel saper discernere che torni opportuno esprimere, e che tacere. Lo stile, che tutto

è riposto nei concetti secondari, acciò sia bene ordinato, fa mestieri che vada tali concetti disponendo in modo, che se ne colga subito ed immediatamente il rapporto che essi debbono avere col concetto principale. Ciò lungo discorso richiederebbe, perchè si potesse pienamente intendere; ma come meglio s'impara dallo studio dei classici scrittori, che per precetti, come hassi ad ordinare lo stile, così ci basta avere generalmente accennato in che esso ordine consiste. Per quello poi che riguarda che debba esporsi e che tacere, conviene avvertire che tutti quegli accessorii, che servono ad abbellire modestamente, a rischiarare, ovvero ad afforzare il concetto principale, vengono solo opportunamente introdotti; come per contrario se a questo fine si sono ordinati, nè hanno naturale connessione così con l'idea principale, come collo scopo generale dell'opera, vogliono essere trasandati, come atti solamente a confondere e svagare il pensiero. Lo stile non è che il ricamo ed il fregio, che l'anima dell'Autore pone intorno alle sue idee; sentenza ben ribadita dal Villemain, quando diceva non intendere egli altro per stile, che la passione, il naturale, l'anima insomma dello scrittore, messa fuori per le parole. E però come se nude queste si porgono, non hanno vita, nè dilettano, così d'altra parte se si mostrano lussureggianti in

Digitized by Google

mille vezzi posticci, nella bella vista che daranno di fuori faranno palese la loro intrinseca bassezza. A buona ragione perciò avvertiva Quintiliano, che in fatto di stile sempre *obstat quidquid non adjuvat.*

Svolto noi intanto il pensiero di Orazio intorno all' ordine dello stile, opportuno stimiamo qui alquanto intrattenerci ancora a considerare la propria natura dello stile poetico. E comechè noi abbiamo detto lo stile stare tutto nei concetti secondari che ornano ed aiutano il concetto principale, così reputiamo necessario incominciare dal dichiarare il pensiero poetico, per potere così scorgere l' intima ragione dello stile. In generale adunque possiamo dire essere il pensiero poetico per sua propria essenza figurato; imperocchè, dovendoci esso porre innanzi non la natura astratta degli oggetti, ma la loro realtà concreta, fa mestieri che l' idea che fa il fondo del fantasma estetico e la forma s' uniscano a formare un tutto in una immagine stessa. Da ciò ognun intende di leggieri la differenza che distingue il pensiero poetico dal modo ordinario di espressione; ma perchè più chiaramente si rilevi la cosa, meglio pure ci faremo ad aprire il nostro pensiero. Nella scrittura le lettere sono segno dei suoni, a cui poi si associano le idee: negli adulti il suono si sopprime, perchè l' abitudine lunga, rende rapida l' associazione, onde si passa subito

dalle lettere alla idea; ma il fanciullo che è novizio ancora non intende l' idea se prima non ha pronunciato il suono. Or questo che nella lettura deriva da difetto di esercizio, forma il bello del pensiero poetico; imperocchè la poesia non si rimane contenta a dare l' intelligenza della idea, ma la vuole rendere come sensibile. Il pensiero logico è come quando noi solo guardando le lettere ne intendiamo il senso; il pensiero poetico s' assomiglia alla lettura, in cui si pronunciano le parole, poichè esso con l' idea ci dà ancora la sua immagine. Rendiamo ancora con un esempio più palesi le cose. Se io pronuncio *aurora*, l' idea si fa manifesta al mio pensiero; ma se il poeta dice « la bella figlia del mattino sorge coi suoi diti di rosa ad innamorare la natura », qui il pensiero non solo è inteso dalla mente, ma una immagine ancora si presenta alla fantasia. Ed è perciò che la poesia si piace delle perifrasi, le quali, invece di rivelare l' oggetto all' intelletto, lo presentano descritto per le sue qualità esterne ai sensi. E come poi la perifrasi non sempre può usarsi, e frequente troppo allarga il discorso, ed ingenera sazietà, così i grandi poeti a congiungere l' immagine al pensiero, dopo il vocabolo proprio hanno soggiunto un epiteto sensibile: nell' uso dei quali, e nella frequenza sopra tutti i poeti sono illustri Omero ed Orazio. Si

badi però in ciò che l'immagine sia chiara e trasparente; imperocchè dovendosi sotto di essa rivelare il concetto, questo si abbuia, ove quella non è adatta e precisa. Nel qual fatto sovente cadono i poeti settentrionali: onde se nell'inferno di Virgilio tutto appare limpido e manifesto, in quello di Ossian tu vedi tale confusione ed oscurità, che la pienezza del quadro ti sfugge d'innanzi.

Tali cose brevemente fermate, ne siegue da sè come la forma dello stile poetico, così per rispondere allo scopo dell'opera, come per essere conforme al pensiero principale, debba essere figurata colla impropria; che mentre quella ci rappresenta le cose nella sua vera realtà, questa non s'arresta nell'oggetto per renderlo visibile, ma passa all'espressione di un altro oggetto affine, per il quale l'idea del primo ci è rischiarata: la metafora quindi, la comparazione che appartengono alla espressione impropria non sono da confondersi colla espressione poetica. Nell'espressione impropria non si fa che aggiungere all'idea un invíluppo, che in parte le serve di ornamento, in parte vale a meglio rischiararla; ma l'immagine poetica plasmandosi insieme col pensiero a formare un solo tutto, è come un corpo esterno, a traverso del quale si scorge l'idea che lo vivifica. Bisogna però qui avvertire che da quanto abbiamo detto non debba inferirsi, che l'imma-

Digitized by Google

gine sia una invenzione tutta personale del poeta, quando essa invece è la realtà stessa, che riflettendosi nell' immaginazione, ivi subisce una trasformazione che l' identifica col concetto della mente. Allora avviene che la credenza alla realtà addiviene credenza d' immaginazione, come si esprime Hegel, per la quale non esiste altro fuori quel mondo poetico che ha saputo crearsi.

LEZIONE VIII.

SULLA ELOCUZIONE POETICA

Dixeris egregie etc. Dato Orazio i precetti dello stile, siegue qui a parlare della elocuzione poetica, la quale è grande strumento alla perfezione dello stile. Ed in questa parte, sebbene il gran Maestro si spaccia in poche parole, dicendo che tutta la bellezza della elocuzione poetica sta nel formare nuovi modi con le parole esistenti, mediante la *callida junctura*, pure egli si seppe esprimere tanto da niente desiderare noi d' avvantaggio per avere una compiuta idea della cosa. L' elocuzione poetica adunque prima di ogni altro deve discernersi ed allontanarsi in parte dalla lingua comune; e ciò per la buona ragione, che volendo la poesia esprimere delle idee che l' uso comune non ha bisogno

di esprimere, deve di necessità intessere una nuova veste, che torni acconcia. Come oltre le qualità più essenziali, e che più si manifestano nelle cose, ed oltre le loro relazioni più immediate e più frequenti, vi sono ancora delle altre qualità e relazioni più recondite e meno osservate, le quali esporre è, ufficio del vero poeta; così egli se non vuole mancare al suo debito deve saper trovare ed usare quelle nuove elocuzioni che fanno al suo bisogno. Il poeta, dice Cicerone, parla quasi un altro linguaggio, per la ragione che egli ha da dire altre cose, che si disvariano dalle comuni: e questo avviene perchè trasportato egli dalla concitazione dell' animo, e dalla intenta contemplazione delle cose all' orlo, per così dire, di un concetto, per arrivare il quale il linguaggio comune non gli fornisce una formola, che sia acconcia, ne trova egli una, con cui poter afferrarlo e renderlo presente in una forma propria e distinta alla sua mente, e quindi ancora alla mente altrui. Tutto questo egli compie o mai, o assai raramente, e più raramente con buon esito, inventando vocaboli nuovi, come sogliono comportarsi i trovatori di una verità scientifica; ma invece egli si aiuta con accozzi inusitati di vocaboli, che sono dell' uso, intendendo piuttosto di rivelare nuovi aspetti di cose già sapute. Ognuno quindi vede in suo senno, che il modo più acconcio a poter ciò

Digitized by Google

conseguire è quello di porre in nuove relazioni, e stringere in nuovi legami vocaboli che significano cose già note. Queste nuove formole così trovate e composte non possono passare nel linguaggio comune, che per qualche assai rara opportunità; imperocchè esso non ha mai bisogno di esprimere quei concetti che rimangono propri della poesia, e sconverrebbero piuttosto alla sua natura; chè la virtù propria ed intima della parola poetica è di offrire intuiti al pensiero, anzi che istrumento al discorso, come di nuovo osserva il Manzoni. Da ciò ognuno può di leggieri intendere, come la elocuzione poetica, secondo che da noi è stata esposta svolgendo il pensiero di Orazio, è ben altra cosa da quella insulsaggine che impropriamente, per taluni, addimandasi lingua poetica: come se in una lingua ci potessero pur essere altre lingue. Questa lingua poetica sbucata dal loro cervello, si facea tutta consistere in alcune locuzioni, da doversi esclusivamente mettere nei versi, come regni bui, liquidi cristalli, veglio edace, ed altre simiglianti. In questo novero faceano pure entrare tutte quelle locuzioni mitologiche, più o meno felici che fossero, le quali una volta trovate, chi venia dopo, non avea a fare altro che ripeterle: di guisa che esse mentre da una parte rimanevano sempre estranee al linguaggio comune, dall' altra con l' uso fre-

Digitized by Google

quente si rendevano pur troppo triviali. Soggiungiamo qui pure che non debba inferirsi da quanto abbiamo stabilito, che debba il poeta rifiutare le locuzioni usate, quando fossero bastevoli alla natura del suo concetto. Solo noi abbiamo inteso dire che è frequente il caso in cui il poeta s'avvede di non essere sufficienti i modi comuni a compiutamente esprimere i suoi pensieri, ed è allora che esso può e deve ricorrere a quegli accozzi di parole inaspettate, ma non mai violenti, formati da quella *callida junctura* da Orazio richiesta a potersi in modo egregio dire una cosa poeticamente.

Questo però che noi fin qui abbiamo detto della poetica elocuzione dovrà intendersi di quella poesia artificiale, che succede alla prosa già stabilita, assai diversa da quell'altra poesia primitiva, che la formazione della prosa precede, ed è la propria e naturale espressione di una vita poetica, e di un modo tutto poetico di considerare le cose. In tale poesia spontanea e primitiva, ogni modo d'espressione è nuovo, ogni accento si diffonde nella moltitudine come ingegnosa creazione del poeta, dalla bocca del quale è il popolo chiamato e scosso alla vita del pensiero. Allora non si tratta di dare al linguaggio forme composte dall'arte, ma di creare il linguaggio, ed ogni espressione, qualunque siasi, non essendo ancora addivenuta comune, è acconcia a pro-

Digitized by Google

durre le più fresche impressioni. Sotto questo rapporto l'espressione di Omero può oggi parere volgare; ma non così era ai suoi tempi: e quella semplicità somma che ei serba nella vasta ricchezza era capace di sedurre potentemente le giovani fantasie elleniche. Quando il pensiero si è allargato per la riflessione, ed il suo cammino è addivenuto più calcolato, l'espressione ordinaria rimane allora perfezionata; ed essendovi così un linguaggio prosaico già fisso, converrà al poeta prendere un nuovo volo per alzarsi dalla sfera ordinaria. Rimanga però sempre lungi da ciò l'azzardo; poichè quando il buon giudizio non accompagna il poeta fin nell'entusiasmo della ispirazione, non si potrà riuscire che a sgarbi e sconciature.

Vuolsi ancora assai badare che l'elocuzione sia solo la veste esterna conveniente al pensiero; poichè se intorno ad essa si volgono le cure principali dell'artista, trasandando il fondo, non scorgerassi che artificio, il quale sempre vuol essere sbandato. Eppure questo vizio di troppo esclusivamente badare alla elocuzione ha infettata la letteratura di diverse epoche. Tutti i petrarchisti perciò sono riusciti la cosa la più meschina; mentre non in altro ponevano studio che nel ben forbire e comporre il linguaggio esterno. E senza parlar di Virgilio ed Orazio, nei quali l'arte del linguaggio sovente ap-

Digitized by Google

pare artificio per nascondere un fondo poco poetico; la letteratura francese alla sua epoca che addimandasi classica sotto uno sfoggio esterno di linguaggio, il procedere in generale rimane prosaico. Badisi adunque che la dizione poetica non occupi esclusivamente il poeta; ed anche quando essa è lavorata con arte deve parer semplice, e come uscita da sè dal seno della cosa stessa; deve insomma apparir nata e non fatta.

LEZIONE IX.

SUI NUOVI VOCABOLI

Si forte necesse est etc. Prosiegue qui Orazio a parlare della elocuzione, e da quello che Egli qui viene esponendo malamente gl'innovatori si stimano arbitrati di poter introdurre a capriccio nella lingua ogni specie di bastardume e di merce straniera, sotto sembianza di volerla innovare ed arricchire. Vezzo che andò sì oltre al passato secolo, che se a sì pessima usanza non si fosse finalmente messo un freno, la nostra favella si sarebbe trasformata e guastata in modo, che a breve andare, come osserva sapientemente il Giordani, i nipoti non avrebbero più intesa per nulla la lingua dei padri loro. Noi adunque facendoci a disaminare partitamente

Digitized by Google

quanto qui discorre Orazio, scorgeremo di leggieri come le stolte pretensioni degl'innovatori non possono avere alcun sostegno nei suoi detti. E dapprima, se Orazio concede la licenza di usare nuove voci, vuole pure che moderatamente si prenda, e solo quando nuove idee si hanno ad esprimere. Anzi noi soggiungiamo che in questo caso fa pure mestieri prima cercare diligentemente se le cose nuove con le parole che sono in piede si possono esprimere; e talvolta ancora mancando a tal uopo la voce propria, si potrà con altre parole già in uso esprimere il senso, come comportossi Cicerone, che spesso si fa a descrivere quelle cose, che con voci romane non potea definire, come osserva il Cesari. Ed oltre a questo si può pure tenere l'altro modo, o di trasferire il vocabolo di una cosa simile ad esprimere la nuova idea, o far ricorso alle metafore, come spesso usò Dante, ovvero comporre o derivare dalle parole esistenti nuove voci, come sovente accadde di dover fare felicemente al Redi. Soggiunge in secondo luogo Orazio, che qualora mancasse il vocabolo, ed il bisogno richiedesse introdurne un nuovo ad esprimere nuove cose, fa mestieri che si prenda dal greco, dandogli l'inflessione e l'impronta latina; e però qualora noi c'incontrassimo nel bisogno di dover ricorrere a fonti stranieri per una voce che ci mancasse, anzi che dalle

lingue vigenti, sarà miglior consiglio imprestarla dalla greca e dalla latina. Imperocchè la nostra favella essendo, come dice il Buommattei, figliuola della latina e nipote della greca, ha con queste lingue più aria di famiglianza, a cagione della parentela, e quindi le voci che dalle une si trasportano nell'altra, faranno sempre meno sgarbo e più bella lega. Che se da ogni altra lingua moderna dobbiamo rifuggire di prendere vocaboli, molto più dobbiamo guardarci di farlo dalla lingua francese per la diversità normale della sua indole da quella della lingua italiana. E tanto più che se Voltaire diceva della lingua della Senna essere una mendica orgogliosa, che si sdegna che le venga fatta elemosina, è assai vergognoso che la favella italiana, che è così ricca, debba poi accettare le merci da chi è più povera di lei, e pure nella sua povertà cotanto si tiene disdegnosa dell'altrui bene. Sebbene contro quanto abbiamo detto pare che stia l'esempio dei primi fondatori della nostra favella, i quali pure improntarono alcune parole a modo della lingua francese. Ma il caso è ben diverso; imperocchè oltre che le lingue romanze allora tutte si venivano formando dallo sfasciamento della latina, e nella povertà di ciascuna si potevano vicendevolmente imprestare parole e modi, ancora la facoltà dei primi creatori di una lingua non rimane a chi viene poi, il quale

deve continuare quell'impronta che i primi sono stati liberi a darle. Ma Orazio, ripeteranno gl'innovatori, bene appropriavasi il dritto di formare nuove voci, e a chicchessia ancora lo concedeva, apertamente bandendo, che *licuit semperque licebit signatum præsente nota procudere nomen*. E tale precetto seguirono pure gli scrittori del cinquecento, i quali d'assai accrebbero la lingua, o col formare nuove voci di proprio conio, o dal latino trasportandole nel nostro idioma: onde perchè sarà oggi negato quello che allora concesso tornò di grande utile alla favella della nazione? Non v'ha certamente legge, noi rispondiamo, che vieta ai nostri giorni quella licenza che altri si presero; ma solo avvertiamo che coloro che la volessero usare dovrebbero avere quel puro senso della lingua, che fu sì perfetto e squisito nel Davanzati, nel Casa, nel Caro, nell'Ariosto, e nel Firenzuola fra gli altri. Ma dal concedere a chicchessia lo stesso arbitrio, non ne seguirebbe che l'imbratto totale, e l'alterazione del nostro linguaggio: imperocchè come in generale non potrà mai far bene un'opera chi non abbia la valentia e l'industria che a farla si richiede; così in particolare mai non varrà a potere innestare nuovi ornati al vasto edificio della lingua colui che non ne intende profondamente tutto l'architettato e la natura. Se Orazio non al-

Digitized by Google

l'aureo secolo di Augusto, quando il senso della buona lingua era comune, ma invece ai tempi di Tacito, di Seneca, ovvero di Plinio avesse scritto, egli che era così tenero della purezza ed eleganza latina non avrebbe per fermo licenziati gli scrittori ad introdurre novità nella lingua, vedendo il bastardume che si andava sempre più introducendo ad alterarla. Orazio adunque non favorisce punto la corrotta licenza dell' età passata, o di qualunque altra età che al mal fare volesse prendere la china ruinosa.

Ma tornerassi ancora a ripetere: se l' uso, com' è il signore di ogni altra cosa, così pure ha pieno arbitrio sulla lingua, non torna opera vana ed insensata il volerglisi opporre? Fa mestieri che qui molte cose si osservino, perchè non si proceda confusamente, e come alla cieca. E dapprima è da riflettersi come tutte le lingue, nella loro origine, sono formate dal popolo che le parla; ma come ciascuna, dopo continuate pruove e tentativi, è giunta finalmente a deporre ogni scoria ed ogni rozzezza, indispensabile ai principii delle cose, e a prendere una forma stabile e regolare; allora venuta essa in mano degli scrittori, e da popolare mutandosi in letteraria, rimane inalterabile, ed il suo buono e bello forma un tesoro che non puossi da chicchessia sciupare senza una mano sagrilega. Se in questo

Digitized by Google

stato che ella è di sua perfezione voglia il popolo storpiarla e guastarla, gli scrittori che vengono appresso non gli vanno certamente ai versi, anzi apponendosi con ogni lena alla furiosa invasione, e facendo sempre richiamo ai primi maestri, si studiano di serbarne intatta la purità. La lingua adunque, come si forma compiutamente, ed è riconosciuta bella e gentile, non muore mai; e se il mal uso volesse darle nuovi colori e fattezze, l' uso legittimo starà sempre contro il capriccioso abuso a togliere le sue stravaganze. Onde molto è da lodarsi in questo il senno dell' età presente, quando una schiera di valorosi adunatisi sotto lo stendardo, che prima avea alzato il Gozzi, si fecero ad infrenare quella pessima corrente, che tutto avea travolto all' età passata, e cercarono serbarci intatto quel prezioso tesoro che ci aveano trasmesso i nostri avi. E lode sopra ogni altro vuolsi rendere all'infaticabile P. Cesari, che colle scritture antiche, che richiamò a vita, e con felice esempio, ci aprì di nuovo le limpide fonti del bel parlare, e fe' ritornare il gusto dell' idioma gentil, sonante e puro, per cui d' oro le arene Arno volgea. Che se il suo zelo di rifarci al trecento pare soverchio a taluni, perchè veniasi per tal modo ad impoverire e restringere la lingua, ognuno dovrà non pure condonarlo, ma ancora avergliene gran merito, quando

si rifletta potersi bene appropriare ancora alla lingua quell' aurea sentenza politica del Machiavelli: che a volere, cioè, rifare gli stati scaduti nell' ultima corruzione, fa uopo ritirarli verso i principî della loro istituzione. E però il troppo che pretendeva il Cesari viene abbastanza scusato dalle condizioni dei tempi, in cui incontrossi a nascere. Ma ora che, la Dio mercè, tutti gli scrittori si sono rimessi per la buona via, nè vi ha chi rifiuta rinsanguinarsi della bella lingua degli antichi, e l' amore del perfetto scrivere si è disteso universalmente dalla valle di Susa alla punta del Lilibeo, si può alquanto rilasciare di quel rigore, che a principio fu necessario e salutare. Onde oggi chi ama scrivere acconciamente deve alla purità e naturalezza del trecento saper congiungere l' eleganza e la floridezza del cinquecento, non che la dignità e l' abbondanza che si conviene al secolo nostro ricco e potente di belli ritrovati ed idee.

In ultimo luogo ci piace ancora avvertire, che quando Orazio asserisce doversi innovare le parole, come s' innovano le foglie delle selve ad ogni venire di primavera, ei ci diede un sapientissimo precetto, anzi che allargare intemperantemente ogni licenza. Imperocchè come le nuove foglie che spuntano su le cadute sono sempre della stessa forma e fattezza, pullulano sullo stesso tronco, e si nutriscono

degli stessi umori; per egual modo la lingua, mentre può esser sempre nuova, e come cosa vigente adattarsi al variare di ogni secolo, pure non dovrà mai dismettere l' impronta primitiva, nè alterare per nulla la sua parte immutabile e ferma, come sarebbero i suoi costrutti. Ciò basta aver detto perchè l' autorità di tanto Maestro non fosse stortamente presa a sostegno da quei scioperati, che impazienti di ogni buono studio, a voler covrire la loro ignoranza ributtano e disgradano ogni perfetto e studiato scrivere.

Prima di procedere oltre vogliamo qui notare di passaggio, come lungi dal trovare noi quel sì forte disordine, che alcuni accagionano ad Orazio, vediamo piuttosto la materia acconciamente ordinata. Imperocchè fattosi egli a parlare da principio dell' unità e del verisimile, che sono le qualità generali che risguardano l' invenzione, poi è disceso a parlare dello stile, e si è in ultimo intrattenuto intorno alla elocuzione poetica. Ed esaurita così questa parte, che si può dire generale in tutti i suoi elementi, passa in prosieguo a parlare dei varii generi in particolare, come ci sarà dato vedere.

LEZIONE X.

SULLA NATURA E SVOLGIMENTO STORICO DELL' EPOPEA

Res gestae regumque ducumque etc. Facendosi qui a parlare Orazio dell' epopea, dobbiamo confessare troppo monca essere questa parte in lui, non altro qui accennandosi che il metro conveniente ad un epico lavoro. Nè mancò forse egli di buone ragioni per passarsene così brevemente; intendendo per avventura che la sua età non era età a produrre l' epopea, ma che piuttosto conveniva che svolgesse il dramma, come cosa più acconcia e naturale a quello stato di civiltà, e di politica subdola ed ambigua.

Ciò accennato, noi siamo dapprima perfettamente con lui uniformi nel pensare, come il verso esametro sia il solo adattato a narrare le eroiche azioni. Imperocchè, come saggiamente riflette Aristotile, la natura stessa ha indicato, e la esperienza confermato essere questo metro il più accomodato alla indefinita duratura dell'epopea; tanto più che ha esso la più grande consistenza, la più perfetta simmetria, ed il più vivace movimento insieme. Il suo andamento non è nè superbo, nè cascante, nè ruvido, nè fluido, nè maschile, nè femminile, non impa-

stolato, nè licenzioso; e come nel suo movimento, così pure è indeterminato rispetto alla velocità ed alla forza. La sua natura non richiede altro che evidenza sensibile nel compartimento, ed ordine nella misura ritmica, compiuta eguaglianza nelle parti, e chiara espressione nei piccoli membri. Esso può a vicenda trascorrere dalla più rapida leggerezza fino alla più lenta tardità con un mescolamento variatissimo di velocità e di forza; esso solo, a guisa dello stesso genere epico, sa piegarsi all' espressione di tutti gli obietti, e la sua varietà è ancora più grande per le tante cesure, che vi possono aver luogo. E come poi esso esametro è il vero verso eroico nelle lingue metriche, per egual modo, presso gl' Italiani l' endecasillabo, che meglio gli corrisponde, è da tenersi il solo acconcio all' epica narrazione. Nè vi ha uomo di senno che abbia pensato diversamente, solo variando le opinioni nel volerlo chi adoperato sciolto, chi legato in ottave, e chi finalmente stretto in terzine. Noi senza entrare nelle diverse ragioni, che si adducono dalle diverse parti, solo vogliamo manifestare un nostro pensamento, cioè, che quantunque splendida e maestosa riconosciamo l' Ottava, e sublime ed acuta la Terzina, pure come l' una sovente empie il concetto principale d' intarsiature, come notò il Galilei nella Gerusalemme, e l' altra strozza pur talvolta il con-

cetto, osiamo sostenere che non sempre arrivino a cogliere il bello che sta solo nella esattezza delle proporzioni. E però amiamo meglio che si preferisca il verso sciolto, primieramente perchè riescano i pensieri più disegnati in sè stessi, e più proporzionati fra loro, e si mantengano nei termini convenienti al soggetto; in secondo luogo perchè scorrano come fiume ricco delle proprie acque, e non aiutato da straniere sorgenti: cose che è difficile che vadano congiunte con la rima. Ed in questo nostro pensare ci è sostegno pure l'autorità del Chiabrera, il quale scrivendo al Tasso non dubitò asserire francamente come riteneva *alta mente repositum* non potersi dare vera epopea in rima. Nè poi si creda che lo sciolto sia di più facile lavorio, e che tutti lo potessero tentare; quando sappiamo del Monti (ed è autorità alla quale ciascuno deve inchinare) esserne tanta la dignità e difficoltà, che mentre a lui riusciva di forbire fino a dieci ottave in un giorno, appena poi era possibile, con pari studio, ed in pari tempo, perfezionare una trentina di sciolti. Per altro ciò abbiamo voluto dire per far palese una nostra maniera di vedere, che può essere ponderata da chi sa meglio. Onde senza più, a riparare il vuoto che scorgiamo in Orazio, ci piace intrattenerci alquanto lungamente prima nel fissare la vera ed intima natura dell'e-

popea: poi nel vedere lo svolgimento storico del genere epico presso le diverse età e nazioni.

E per cominciare con ordine a bella prima teniamo col Villemain come un poema epico deve essere il monumento più completo dell' immaginazione e della credenza di un popolo: sentenza che trovasi pur ribadita dal pensare così dell' Hegel, come del Foscolo, del Gioberti, ed altri grandi Maestri. E però noi soggiungiamo: considerato sotto quest'ampiezza, il poema epico non può convenire che a quei tempi, in cui poco si sa, e moltissima parte ottiene l' immaginativa. Dovendo l' epopea essere come l' enciclopedia bambina di un secolo, o di una nazione, ognuno bene intende in suo senno come essa non potrebbe essere l' opera dei nostri tempi; non potendosi riunire nel più lungo lavoro che si voglia una parte solamente di quei pensieri ed invenzioni di che siamo cotanto ricchi in ogni genere. Il vero poema epico vasto come il mondo (allorchè il mondo era limitatissimo) è l'Iliade e l' Odissea prese insieme: nella prima descrivendo il poeta tutta la vita pubblica e nazionale della Grecia, nella seconda la privata e casalinga. I libri Santi degli Ebrei hanno anch' essi impresso il carattere della vera epopea; poichè tutto ciò che occupava quel popolo, dai riti duri e minuti, ai quali il suo umore indocile era assoggettato, fino all' en-

tusiasmo religioso e politico, che lo ispirava; tutto ciò che conosceva dalle pratiche dell' agricoltura e dalla pastorizia fino ai costumi, che apprese commerciando con Ofir, fino all' arte difficile d' incidere in pietre fine; in somma tutto ciò che facea si trova contenuto nei libri Biblici. Ma tutto ciò che sapevano i Romani non è al certo rinchiuso nell' Eneide: non rappresenta questo poema ai nostri sguardi la fedele immagine di quella società ambiziosa, politica e dotta, che vinta dai suoi vizî si sottometteva ad un despota. Onde l' Eneide è da aversi piuttosto come una distrazione studiosa, ed un lavoro tutto letterario ed imitativo, anzi che una vera epopea ispirata dal genio nazionale. La stessa cura, che poneva Virgilio a modificare e correggere le ruvide forme della Mitologia omerica con l' urbanità e gentilezza Romana del secolo d'Augusto, fa vedere ben chiaro che il poeta stesso comprese non esser più la sua una età epica. Che se Dante, vivendo in tempi posteriori, seppe nondimeno cantare epicamente come un poeta dell' antichità, fu sempre considerato e venerato, come riflette lo Schlegel, come una rarissima eccezione, anzi un'apparizione unica, ed un dono grandissimo solamente largito al secolo ed alla nazione cui appartiene. Ma perchè meglio si possano distinguere i veri poemi fra la moltitudine dei lavori epici, che dai tempi i più remoti si sono

moltiplicati fino ai giorni nostri, ordinatamente, come abbiamo accennato, ci facciamo qui ad esporre lo svolgimento storico dell' epica poesia, cominciando a considerarla presso gli orientali, poi presso i Greci e Romani nelle varie sue fasi e periodi, per discorrere in ultimo dei lavori compiuti in tal genere da tutta la società moderna.

A cominciare adunque da capo osserveremo innanzi tratto come l' epopea avendo, in quanto al fondo ed alla forma, stretta affinità con la plastica obbiettività della scultura, quindi troviamo questi due generi di arte insieme perfezionati presso i Greci. Pur nondimeno come essa epopea rappresenta il sostanziale della civiltà dei diversi popoli, noi crediamo opportuno cominciare a vedere le sue norme presso gli Orientali, anche prima che avesse avuto in Grecia la sua perfezione. Noi discorrendo per le regioni di Oriente, troviamo innanzi tratto che solo presso gl' Indiani e Persiani vi sia stata la vera epopea. Imperocchè il carattere prosaico dello spirito cinese, che dà a tutto la forma positiva di una realtà storica, i concetti religiosi di quel popolo, incapaci a poter ricevere una rappresentazione artistica, furono di forte ostacolo nella Cina allo svolgimento dell' alta forma epica. Troviamo in compenso presso quella nazione una ricca compilazione di piccole storie e romanzi, che per la

verità e chiarezza delle situazioni, per l'esattezza con cui è descritta la vita pubblica e privata, sovente ancora per la delicatezza egregia onde è delineato il carattere femineo, ci colpiscono d'ammirazione. Ma un mondo tutto opposto ci apre innanzi l'epopea Indiana. Come pei Vedi ci si fa manifesto, quella nazione avea una Mitologia, che ben potea favorire l'epica rappresentazione; come dall'altra parte erasi essa occupata in tali azioni eroiche da poter fornire ampia materia epica. Il Ramayana ed il Mahabharata sono i due celebri poemi che ci rivelano da una parte tutta la pompa dell'immaginazione Indiana, e dall'altra quanto essa ha di vago, di falso e sregolato: ma non di meno con tanto brio, e con una delicatezza di sentimento, che è tutta propria di quella schietta natura. Le azioni umane intrecciandosi con quelle degli Dei incarnati, fanno che l'attività fluttua indecisa fra la natura divina ed umana, ancorchè non vi sia una misura ferma così nelle figure come nei fatti. È da notarsi ancora che il fondo delle idee non s'impronta di quella libertà e moralità che informano il pensiero occidentale. L'unità del piano spesso trovasi violata, o almeno non apparisce chiaramente, derivante ciò dalla lunghezza degli episodî, che non contengono altro che storie di Dei, esercizî ascetici, e pensieri filosofici. Comunque però sia

la cosa, ben si scorge come lo spirito che ha prodotti i grandi poemi, non pure ha dovuto precedere la cultura prosaica, ma ancora che è incapace di quella saggezza prosaica, che deriva dalla ragione positiva. Oltre questi due poemi di vastissima proporzione hanno pure gl' Indiani altre poesie epiche chiamate Purani, le quali lungi di avere la stessa perfezione artistica, sembrano piuttosto assomigliarsi alle epopee cicliche dei tempi posteriori ad Omero. Nel Purani si svolge di un modo prosaico e secco tutto che appartiene al mito di un Dio particolare; si muove dalla nascita degli Dei e del mondo, per venire dopo lungo transito alla genealogia degli eroi; e per rimpiazzare il brio della fantasia si ricorre a colori vaporosi e tutti estranei. Dall' altra parte l' immaginazione mentre si slancia al maraviglioso e fantastico, si congiunge con la sapienza di uno scrittore di favole, che ha per iscopo d' insegnare la prudenza della vita.

Dopo gl' Indiani vengono gli Ebrei, gli Arabi, ed i Persiani. La sublimità è il carattere dell' immaginazione Ebrea. La storia della creazione, dei patriarchi, dell' uscita d' Egitto contiene gli elementi epici pieni di tutta naturalezza e verità; ma l' elemento religioso dominando il tutto presso quel popolo prescelto, fa sì che in luogo di un' epopea propriamente detta, la Bibbia ci porge solo racconti

a vicenda poetici, religiosi ed insegnativi. Più poetica adunque noi troviamo la natura degli Arabi; ed i Mattalahat, canti a vicenda lirici e narrativi, ci dipingono or con impeto brillante, or con calma riflessiva e dolce mollezza le primitive situazioni degli Arabi. Noi nel vedere in essi descritto con tutta forza l'onore della razza, l'ardore della vendetta, il piacere delle avventure, la fedeltà, la malinconia, ed altri sentimenti di tal fatta, sentiamo subito richiamato innanzi alla mente il carattere romantico della cavalleria Spagnuola. Presso gli Arabi la vera poesia non si mischia alle fantasie strane, non trovansi dei genî, di cui tanto dilettavasi l'immaginazione Orientale, il maraviglioso più parcamente è adoperato, e come le imagini e le comparazioni sono più vere e reali, così lo stile è più fermo e preciso. Dobbiamo però notare che dopo le conquiste degli Arabi Maomettani l'eroismo patrio si venne affievolendo, per cedere il luogo nell'epopea a favole spirituali, ed apologhi pieni di severità, quali si trovano nel Mille ed una notte, ovvero a storie avventurose quali si ravvisano nel Macames di Harire. Se la poesia Araba però venne scadendo al tempo della conquista Maomettana, troviamo per contrario che la poesia Persiana ebbe il suo fiore al tempo di tale conquista. Il soggetto però svolto epicamente a questa età si

attacca al passato più remoto della primitiva Mitologia Persiana, ed a traverso dell'età eroica scende fino agli ultimi giorni dei Sassanidi. L'epopea che corre per tempo così smisurato è la Shanamed di Firduzzi: sebbene quest'opera non possiamo chiamarla vera epopea, non avendo per centro un'azione individuale completa ed unica, e non serbando neppure un costume fisso nel discorrere che fa per varii secoli. Le più antiche figure sono così fantastiche e vaghe, che non sappiamo distinguere se sieno individui, o razze intere; ed a queste poi s'intrecciano altre figure in tutto storiche. Più tardi l'arte Persiana si svolse in epopee amorose, nelle quali si è principalmente illustrato Risami, poeta pieno di molle voluttà e dolcezza. Finalmente possessori i Persiani di una più ricca esperienza della vita, piegarono al genere didattico, in cui Saadi è maestro; finchè la poesia rimase assorbita in quel misticismo panteistico, che insegna e raccomanda Dschelaleddin Bumi nelle storie e leggende.

Ma già siamo giunti all'epopea Greca, ed ai poemi Omerici, che c'introducono nel mondo perfetto dell'arte. L'Iliade e l'Odissea ci presentano un tutto organico, ove l'autore punto non si mostra, e dove ciascuna parte è così bene lavorata da potere sembrare un tutto completo in sè, benchè con stretto filo al tutto si congiunge ed armonizza. In Oriente

Digitized by Google

come che l'essere universale assorbiva l'individualità dei caratteri, e gli avvenimenti addivenivano personificazioni simboliche, o verità didattiche, ne avveniva che l'organismo ed il legame delle parti non era che assai debole: la Greca poesia per contrario ci offre un mondo che serba il giusto mezzo tra la generalità dei principii, e le particolarità individuali dei caratteri. In essa l'azione umana si combina egregiamente con l'avvenimento esterno; sicchè quantunque le imprese muovono dalla volontà personale, pure poggiano sulla nazionalità; e se gli Dei spesso scendono nell'azione così per opporsi, come per proteggere gli eroi, pure hanno essi sempre un significato morale, e serbando una figura essenzialmente umana, pure non vengono per tal modo a turbare ed offendere la serenità dell'arte. I poeti Ciclici posteriori si vengono però sempre più allontanando da quella vera rappresentazione epica, che tanto rifulge perfetta in Omero: imperocchè invece di rappresentarci essi in un quadro ben contornato le tradizioni, si fanno a narrare la totalità degli avvenimenti dall'origine in sino alla fine; e per tal modo non pure distruggono l'unità, ma fanno scadere la poesia nella regione della storia. Dopo l'epoca di Alessandro l'epopea o piegò alla bucolica, ovvero si svolse in poemi didattici ed artificiali, che mancano in tutto della franchezza e spontaneità

della primitiva ispirazione. La principale opera che possiamo in tal genere citare sono gli Argonauti di Apollonio. Il poeta troppo lontano dal soggetto non è preso da entusiasmo alcuno, ed il suo maraviglioso è una mitologia d'antiquario, che fa bene sentire il grammatico d'Alessandria; sicchè se gli Argonauti rimangono la più bella produzione dei suoi tempi, non è per alcun colorito epico che avessero, ma pel naturale che serbano nella pittura di quelle passioni che sono di tutti i tempi. L'amore ed i contrasti di Medea sono espressi con una eloquenza così sentita, che valsero potentemente ad ispirare l'animo appassionato di Virgilio nel comporre la sua Didone.

Passando dal mondo greco all'arte romana, noi vediamo esser passata in Ennio qualche cosa dell'anima di Omero. Roma fu la sua Iliade, ed egli ne conta le guerre come le imprese di un eroe, nè altra unità serba nel suo lavoro da quella infuora, che deriva dall'idea della gloria dei suoi cittadini. Se manca in Ennio quel maraviglioso sincero e spontaneo che forma tanta parte dell'epopea, è perchè egli come il suo popolo avevano ricevuto lo scetticismo della vecchia Grecia. Sicchè non trovando noi di più epico nelle lettere romane, che il genio di Ennio, possiamo ben scorgere di leggieri come la grand'opera delle muse Romane fosse rimasta

l' epopea didattica, senza Dei, senza Eroi, e senz' altra finzione, che il maraviglioso della natura, come si manifesta in Lucrezio. Nè poteva essere altrimenti presso un popolo, cui la filosofia avea tratto dalla barbarie, ed era rimasto perciò privo della giovinezza poetica. La superiorità dell'epopea didattica presso i Romani, spicca pure nell' ammirabile genio e arte dotta di Virgilio. L' Eneide non fu la sua opera veramente ispirata; ed egli stesso ci attesta, che *tantum opus pene vitio mentis ingressus*. Non è da disconoscersi nell' Eneide sua una passione vera, quale è l' amore di Roma e della sua gloria; ma la mitologia è fredda e timida, perchè lo scetticismo l'avea spenta. La sola cosa a cui fermamente credeva Virgilio era il genio di Roma, e di là muovevano quelle nuove e tonanti pitture, che egli ci sa fare delle antichità del Lazio. L' Eneide, che nei primi sei libri è una bella copia dell' arte Greca, negli ultimi addiviene poi un'epopea nazionale, che si potrebbe dire perfetta se la tinta dell' erudizione non si mischiasse sempre all' ispirazione del poeta. Se però il secolo di Augusto fu troppo raffinato per poter essere epico, appresso i Romani perdettero la pulitezza del gusto, senza rimontare al naturale. Onde il poema di Petronio, e la stessa Tebaide di Stazio, nella quale l' Autore lavorò ben dodici anni, sono all' epopea come l' e-

Digitized by Google

sercizio dei Retori all'eloquenza. E sebbene Valerio Flacco seppe tenersi più moderato negli ornamenti, non è meno privo di naturale epico; poichè le sue forme concise, la sua mitologia spesso astratta, le sue sentenze filosofiche si dispalono immensamente dal linguaggio del poeta, che racconta. Per trovare un po' di vera epica bisogna andare a Lucano. La scelta di un soggetto storico anzi che essere un fallo, è quello che dà grandezza e vita alla Farsalia: ma l'epoca assai recente scelta dal poeta era ben politica e raffinata per potersi prestare alla finzione. Il più bello però che è da ammirarsi in Lucano è la stessa passione di Tacito che l'anima, una dolorosa memoria, cioè, della caduta libertà Romana: passione che viva sotto l'enfasi ed il falso gusto del poeta, l'ispira talvolta, e sempre l'anima. Un' altra sorgente ancora d'affetti arditi è l'incredulità filosofica del poeta nella Farsalia. L'imaginazione sa così dominare il soggetto, che desta la scintilla della poesia dallo stesso scetticismo, che tende di sua natura a distruggerla. In fine sebbene Lucano è eloquente alla maniera dei Retori, pure la grandezza reale delle cose che esprime gl'ispirano tratti così naturali ed arditi, che in mezzo alle esagerazioni del falso gusto, raggiunge egli sovente una nobile sublimità.

Venuta così in basso l'epopea ai tempi della cor-

ruzione Greca e Latina, il soffio religioso, e le imprese delle nuove razze ispirate dal cristianesimo potevano solamente rianimarla. Noi nel fare un sunto storico dell' epopea, rinnovata presso le nazioni moderne, confessiamo trovarci per un camino assai intrigato; essendo che per varii luoghi abbiamo a discorrere, ed una gran varietà prodotta dall' attività cristiana abbiamo a riunire e comporre insieme. E però, perchè al possibile riesca chiaro tutto il quadro, cercheremo disporlo in tanti diversi gruppi l' uno dall' altro distinti. E nel procedere a questo modo cominceremo dal riunire insieme tutti i tentativi epici delle moderne nazioni anteriormente all' introduzione del cristianesimo in esse. E prima di tutti ci si parano innanzi le poesie attribuite ad Ossian, le quali sebbene critici Inglesi hanno voluto dire essere opera di Macpherson, pure a noi pare impossibile, che un poeta moderno avesse potuto creare tali situazioni ed avvenimenti, che hanno proprio l'impronta della vita primitiva dei popoli. Il genere lirico pare dominante in tali poesie: ma comechè Ossian, il vecchio Bardo ispirato da melanconiche memorie, fa rivivere nel suo pensiero il glorioso tempo passato, così il soggetto rimane epico ad onta della tristezza lirica che lo colorisce. Le imprese degli eroi antichi hanno una tale verità epica, che ben ci richia-

mano l' Achille, l' Ulisse, il Diomede, sebbene la vita nazionale non è svolta così compiutamente come in Omero, nè il quadro ha la chiarezza dell' Illiade. Noi pare che siamo trasportati a vagare sotto il nebbioso cielo e tempestoso clima del Nord, su quelle nubi su cui gli spiriti sui solitarii burroni appariscono agli eroi. Più celebri sono ancora delle poesie di Ossian i canti eroici degli antichi Edda, nei quali allato al racconto dei destini umani, troviamo intrecciate diverse storie sulla nascita, vita, e morte della divinità. Ma non possiamo noi gustare quei concetti simbolici che racchiudono, il cui fondo è la natura, e rappresentano le forze fisiche sotto i tratti della fisonomia umana.

Facendoci ora a risguardare la poesia del medio evo cristiano, innanzi tratto discorreremo di quelle opere, che per non aver punto intesa l'influenza dell' antica letteratura, sono il prodotto originale dello spirito del medio-evo, e del cristianesimo temprati insieme. Gli elementi più diversi troveremo che formano il fondo e la occasione di tali epiche poesie. Il poema del Cid è quello che il primo qui ci si presenta innanzi. È questa epopea come una collana di perle, in cui ciascun quadro può dirsi in sè completo, sebbene tutti insieme si accordano egregiamente a formare un tutto. Lo spirito della cavalleria, esposto e svolto secondo il

genio nazionale spagnuolo, ne forma il fondo; ed i motivi dell' operazione sono posti nell'amore, nella famiglia, nell' onore, nella gloria del re durante la lutta dei cristiani coi Saraceni. Sebbene però il tutto è altamente epico e plastico nel Cid, pure contiene gran ricchezze di nobili scene della vita umana; nè manca lo svolgimento delle imprese più brillanti, quantunque il soggetto ci è posto innanzi nel significato il più elevato, sicchè può reggere tale epopea al paragone di quanto l' antichità ha di più bello. In faccia al Cid cedono i canti di Niebelungen: poichè sebbene in essi nella sostanza non manca il fondo nazionale, pure la collusione sulla quale si fonda tale poema, è di un genere tragicamente drammatico, meglio che perfettamente epico. La rappresentazione non è ricca di caratteri, nè presenta un quadro realmente vivente; gli eroi sebbene fieri e pieni di iattanza, pure nella loro grossolana rozzezza meglio ci raffigurano statue di legno, che individui eroici, e pieni di genio.

Un secondo elemento troviamo dominare quei poemi religiosi, che prendono a soggetto Cristo, la Vergine, il giudizio finale, ed altre cose di simil fatta. Questa potrebbe dirsi l' epopea religiosa o cattolica, meglio che nazionale. Varie pruove si tentarono in tal genere, le quali noi lasciamo pure di accennare, per farci subito alla più solida, più

ricca, e vera epopea del medio-evo cristiano, la Divina Commedia di Dante cioè. Questo poema invece di un avvenimento particolare prende a soggetto l'azione eterna, lo scopo finale assoluto della umanità, l'amore divino nei suoi immobili risultamenti. Prende esso per teatro non pure l'Inferno, il Purgatorio, e il Paradiso, ma ancora il mondo vivente di tutte le nazioni e passioni umane. Nella Divina Commedia le azioni, e destini individuali si assorbiscono nella immutabile esistenza; ed innanzi alla grandezza assoluta dello scopo finale di tutte le cose sparisce ogni interesse particolare ed ogni scopo umano. Ma tutto ciò che è passaggiero nel mondo si attacca all' ordine immutabile, e cade sotto la più alta idea della stessa giustizia di Dio. Tutto ci offre un carattere veramente epico, quantunque a prima giunta pare mancarvi il modo che è proprio dell' epopea. Di fatti quali si porsero i personaggi nelle azioni, infortunii, disegni della vita, tali sono rappresentati nel seno dell' eternità, come statue di bronzo, venendo in tal modo ad abbracciare il poema la totalità dell' esistenza col suo carattere più obiettivo, ponendola nella situazione eterna dell' Inferno, Purgatorio, e Paradiso. Da questa base incrollabile si muovono le figure del mondo reale col loro carattere particolare; cioè quello che ciascuno ha operato in sua vita rimane

immobilizzato dalla giustizia eterna. Come gli eroi di Omero sono resi immortali dalla musa nella nostra memoria, così i caratteri Danteschi sono rappresentati in uno stato permanente; ma essi stessi hanno creata la loro individualità, la quale poi è addivenuta eterna. A questo carattere dell'obbietto reso fisso ed indipendente doveva pur corrispondere il modo di rappresentazione: il che non potè conseguirsi se non immaginando un viaggio per le regioni eterne, le quali sebbene concepite, disposte e popolate con quella libera immaginazione, con la quale Esiodo ed Omero composero i loro Dei, debbono non di meno porgere una storia di ciò che esiste realmente. Nell'Inferno di fatti si veggono energiche figure, che serbano una grandezza plastica nei loro tormenti, e sono come rischiarate da un baglior fosco per la pietà del poeta: forme più dolci s'offrono nel Purgatorio, ma pure con contorni fissi e precisi; sicchè nel Paradiso, che è la regione del pensiero, le forme vengono meno per dar luogo alla luce. L'antichità contemplava pure questo mondo eterno rappresentatoci dal poeta cattolico, ma come uno sfumo, e come opera della saggezza umana; ma nella Divina Commedia, ove trattasi di dottrina, e di domma, il discorso è ispirato solo dalla teologia cristiana, e dall' amore.

Possiamo indicare come una terza sfera, entro

la quale raggirossi la poesia epica al medio-evo, il mondo della cavalleria, così nelle sue imprese moderne, come nello scopo religioso, che essa ancora prese a proseguire. Nell'epopea cavalleresca le azioni e gli eventi non muovono dall'interesse nazionale, ma solo dall'opera dell'individuo, nè hanno altro scopo fuori di quello, che il personaggio stesso si propone. E però gli eroi sono compiutamente liberi ed indipendenti, e compiono un corso di azioni nel seno di una società non ancora organizzata. Sicchè nel carattere avventuroso che prendono le loro situazioni e conflitti, la narrazione si approssima molto al genere delle ballate, nè le avventure hanno un legame stretto, ed una perfetta unità che le congiunge. Senza entrare qui in minute osservazioni sopra questo genere di epopea, che possiamo addimandare romanzesca, indicheremo piuttosto i grandi cerchi, in cui essa si muove. La prima figura che ci si presenta è Carlo Magno combattente con i suoi Pari contro i Saraceni. In questo cerchio, in cui si raggirarono particolarmente i Francesi, la cavalleria è sempre la base, e le imprese di qualche eroe, come Orlando, ne formano il soggetto. Tali composizioni presero voga particolarmente sotto il regno di Filippo Augusto. Gl'Inglesi invece formano un secondo cerchio con le imprese di Arturo, e dei guerrieri della Tavola rotonda; ove la cavalleria,

il culto delle donne, e la fedeltà fantasticamente si confondono col misticismo cristiano. Scopo di tutte imprese cavalleresche era in Inghilterra la ricerca del Sangraal, vaso che rinchiude il sangue di Cristo. Avventure svariate s'intrecciano intorno a questo soggetto principale, ed i cavalieri diversamente prosieguono il medesimo scopo, finchè tutti si fanno a seguire il prete Giovanni in Abissinia. Tale soggetto non pure in Inghilterra, ma nell'Alemagna ancora, e nel Nord della Francia ebbe il più ricco svolgimento. Un terzo cerchio di poesie cavalleresche più arbitrarie ed esagerate lo troviamo in Ispagna e Portogallo, ove i principali eroi sono i membri della famiglia d'Amadi.

Più prosaico e d'un valore più astratto sono i poemi allegorici che al secolo decimoterzo vennero fuora specialmente nel Nord della Francia, dei quali il più noto è il romanzo della Rosa. I numerosi aneddoti, detti favole e canti, che prendono il soggetto dall'attualità del tempo, formano un genere opposto al precedente. In tali composizioni ora il tuono è comico, ora è tragico, ora è adoperata la prosa, ora il verso; è insomma quel genere che il Boccaccio seppe perfezionare con un ingegno colto, e lo stile il più puro. Finalmente l'ultimo genere di epopea fiorito nel medio-evo è quello, che canta le imprese degli eroi Troiani, la fondazione di Ro-

Digitized by Google

ma, le avventure di Alessandro ed altri soggetti antichi al modo dell'epopea cavalleresca. Fin qui abbiamo esposte le produzioni tutte originalmente derivanti dallo spirito del medio-evo: fa mestieri che ci facciamo pure ad accennare quelle epopee, che nacquero dallo studio fecondo dell'antica letteratura.

Tale imitazione, che s'introdusse nel mondo dell'arte, se valse a raffinare il gusto, tolse dall'altra parte quella originalità, che spiccava viva nelle opere precedenti. Ad incominciare noi dal sorgere delle scienze, e dal punto che esse influirono sulle lettere, e seguendo i cangiamenti religiosi, civili, morali, e sociali, troviamo che nei diversi andamenti la poesia epica prende soggetti i più varii e forme le più diverse, delle quali noi distingueremo le principali. Dapprima vediamo come il medio-evo fornisce ancora il soggetto, ma viene questo esposto con un nuovo spirito nudrito dalla letteratura degli antichi: ed in questo stesso procedere troviamo pure che l'epopea prende due direzioni diverse. Da una parte il progresso del tempo fa volgere in ridicolo il fantastico, l'esagerato, e la falsa indipendenza della cavalleria. I più belli rappresentanti di tale indirizzo dell'epopea sono l'Ariosto ed il Cervantes. Il primo con la sua brillante drapperia del quadro, con la grazia dello spirito, con un originale e spontaneo incantesimo fa che da sè stesso si

distrugge, per inverisimiglianze buffonesche, il fantastico della cavalleria. Il secondo, trattando essa cavalleria come una follia fantastica con un estro ed originalità tutta propria, giunge a sbandarla dalle menti. Colui che rappresenta la seconda direzione che abbiamo indicata nella epopea, è il Tasso nella sua Gerusalemme liberata. Qui la cavalleria non è volta in ridicolo, ma si vede animata dal grande scopo di liberare il Santo Sepolcro: onde l'epopea non ha niente di comico, è modellata invece sopra Omero e Virgilio, per l'ispirazione che vi regna, e la perfezione del dettato, può stare a lato agli esemplari. E di vero noi troviamo nella Gerusalemme, oltre un interesse reale, religioso, e nazionale insieme, ancora un carattere d'unità, un perfetto svolgimento ed organismo dell'intiero, ed un'armonia tutta piacevole e facile. Tale poema intanto manca di originalità; poichè invece di esprimere l'operosità nazionale nella sua immediata semplicità, essa non è che un'opera combinata con arte, ove il genio tutto si occupa a solamente creare un bello linguaggio, ed una bella forma in parte lirica ed in parte epica. Onde sebbene noi scorgiamo il Tasso aver tenuto Omero a modello nell'ordinare il soggetto, pure nello spirito del concetto e della rappresentazione manifesta egli la sua scuola imitativa di Virgilio.

Digitized by Google

Alle epopee, che hanno origine dalla coltura classica, s'appartengono pure i Lusiadi di Camoens. Quest'opera che è tutta nazionale nel soggetto, cantando le ardite imprese marittime dei Portoghesi, ci mena dal medio-evo nel campo di un'era novella. Ad onta però dell'ardente amore di patria che risplende nei Lusiadi, ad onta della grande verità delle credenze ricavate dalla propria esperienza del poeta, ad onta dell'unità perfetta della composizione, si sente il disaccordo che vi ha tra il soggetto nazionale e la coltura artistica del poeta improntata in parte dagli antichi, in parte dagl'Italiani; disaccordo che distrugge l'impressione di una perfetta originalità epica.

Ma le nuove produzioni che si versarono veramente nel campo delle credenze religiose e della vita moderna prendono il cominciamento dall'epopea della riforma: sebbene il movimento del pensiero poetico, che deriva dal nuovo modo di considerare la vita presso i moderni, pare che sia più favorevole alla lirica e drammatica, che alla vera epopea. Il poema religioso intanto, sebbene tardi, ebbe un bello svolgimento nel Paradiso perduto e nella Messiade. La perfezione della forma, frutto del lungo studio sopra gli antichi, la solidità ed eleganza dello stile fecero Milton un poeta assai pregiato ai suoi tempi. E sebbene dei grandi pregi

in Lui si ammirano, pure per la profondità del pensiero, l'energia dell'espressione, l'originalità dell'invenzione e dell'esecuzione, e massime per l'obbiettività epica deve essere collocato in luogo inferiore a Dante. Poichè mentre da un lato il conflitto e la catastrofe del Paradiso perduto, appalesano una tendenza al carattere drammatico, dall'altro il volo libero e l'inclinazione al modo didattico e morale formano i tratti fondamentali del poema. Quanto a Klopstok ancora un disaccordo si manifesta tra il soggetto e le idee moderne, che di una maniera poco epica si riflettono nella Messiade. Inoltre presso lui sono troppo visibili gli sforzi per trasfondere nel lettore, mediante una rettorica elaborata, ed uno stile di genere sublime, il sentimento della dignità e santità del soggetto; al quale il poeta ha saputo egregiamente elevare sè stesso. Ogni volta che prendo in mano le pagine immortali della Messiade, veggo ad ogni parola raggiare la fede del poeta, e sgorgarne quindi quelle imagini altissime, quei slanci affettuosi, quegl'inni che sembrano cosa celeste; e l'autore mi dà l'imagine di quegl'ispirati profeti; chè tutto pieno del soggetto si abbandona su l'ala della fede a correre alacremente il suo cammino, come se altri gli dettasse que' sovrani pensieri che esprime. La Messiade benchè disgiunta di due secoli dal Paradiso perduto, ne è come la

naturale continuazione, o, a dir meglio, non appare che come il secondo canto, dopo quel primo, dell'epoca cristiana. Cristo è il vero protagonista di entrambi questi poemi. Milton cominciando dalla storia della caduta fin dal principio del suo canto facea intravedere il futuro Redentore, sebbene non lo introduce manifestamente a prender parte all'azione; nè sa terminare il suo poema senza accennare, sotto forma di una mesta visione, al sacrifizio del Golgota, che riparar dovea la caduta, e sanarne il dolore. Klopstok prende a celebrare la redenzione che si compie visibilmente nella durata dei secoli; i vaticinii del poeta Inglese addivengono così storia nel poeta Sassone. Se, nel primo, Cristo è ancora lontano e chiuso nell'ombra del mistero, nel secondo è presente, ancorchè l'azione sua non sia meno arcana e nascosa all'occhio dell'uomo.

Dopo questi gruppi presentati non dovremmo procedere oltre nello svolgimento storico dell'epopea; poichè non ci si parano innanzi, che aborti ed alterazioni del genere, anzichè nuovi e lodevoli tentativi; non però di meno, come anche giova il conoscere le aberrazioni, sotto brevi parole ne verremo esponendo le principali. Ed in questo cammino il primo lavoro che incontriamo è l'Enriade di Voltaire. Il poeta qui svolge un soggetto di natura non affatto epico, con una poesia tutta artificiale; sicchè

egli si può dire il Lucano dei tempi moderni. Nè la sua poetica tutta ragionata, ed in opposizione quindi all'estro sregolato di Lucano, contrasta a tale somiglianza; quando si riflette che l'Enriade egualmente che la Farsalia ci offre più di filosofia che di poesia, più di riflessioni che d'immagini; sicchè potremo solo modificare il paragone dicendo essere Voltaire il Lucano senza strane figure e declamazioni, ma insieme meno energico ed infiammato. Il poeta Francese, come il Romano, ha la passione di controversia; ed il cattolicismo è per l'uno ciò che l'imperio è per l'altro. Per buona ventura la maniera di Voltaire, perniciósa all'arte egualmente che alla morale, non ha trovato seguaci. Ma un'altra scuola non meno funesta si è veduta sorgere in Lord Byron, la quale ha tratto dietro larga serie d'imitatori. Il Bardo Inglese seguendo una via tutta opposta a quella che si conviene alla vera epopea, invece di prendere a svolgere epicamente la storia di una generazione, vi sostituisce un individuo, sè stesso. Quindi all'azione viva fa sottostare un'arida contemplazione; nè altro addiviene l'epopea nelle sue mani, che l'espressione di un pensiero individuale or malinconico, or lieto, secondo la disposizione dell'Autore, che finisce coll'essere o un'apologia, o una maledizione, e la satira dell'umanità. L'Araldo e il Don Giovanni sono l'espressa manifestazio-

ne di questa nuova poetica dell'epopea: nè valsero le protestazioni dell'Autore a poter ingannare il lettore in ciò che apertamente da sè rivelasi. Quindi il buon senso non seppe scorgere altro nell'Araldo e nel Don Giovanni che la nuova epopea della società raffinatamente corrotta. Sciaguratamente il Don Giovanni in ispecial modo, prima che altrove, trovò imitatori in Italia: ed il Cicerone del Passeroni, come gli Animali parlanti del Casti ritraggono perfettamente di quella scuola malaugurata. Buono almeno che se il Casti nei sentimenti individuali che esprime sente del porco d'Epicuro, il virtuoso Passeroni ritrovato il suo Cicerone per isbizzarrirsi a talento, esprime quei suoi pensieri che son proprî di un filosofo cristiano educato alla scuola della virtù.

Mancando, forse per ragione dei tempi, la vera sorgente epica, meglio hanno fatto gli Alemanni ad esercitarsi nell' epopea Idillica; poichè il vero Idillio nel suo sentimentalismo dolce ed alquanto fievole è passato. Come esempio di un' epopea Idillica può citarsi la Luisa di Voss, e massime Hermann e Dorotea piccolo capolavoro di Goethe. Per altro se vogliamo uscire dalla stretta sfera dell' Idillio, sebbene l'attuale società nella sua organizzazione prosaica più non rende comportevole la vera epopea, pure la poesia epica dai grandi interessi e

fatti nazionali, si potrà allargare non senza lode nel dominio delle situazioni private, e della famiglia: potrà, cioè, passarsi dall' epopea al romanzo. Il quale ben può definirsi l' epopea borghese dei tempi moderni. In esso di fatti la ricchezza degl' interessi e situazioni dei caratteri e delle relazioni varie si manifesta egualmente che nella rappresentazione epica, solo mancandogli la condizione poëtica del mondo in generale, donde deriva la vera epopea. Il romanzo suppone una società prosaicamente organizzata, in mezzo alla quale cerca rivendicare alla poesia i dritti perduti, in quanto alla vitalità degli avvenimenti dei personaggi e del loro destino. La collisione che meglio conviene al Romanzo è poi il conflitto fra la poesia del cuore e la prosa delle relazioni sociali: disaccordo che si risolve o tragicamente, o comicamente. In quanto alla rappresentazione, il vero Romanzo, come l' epopea, esige la dipintura di un mondo intero, il quadro della vita, il cui fondo vario apparisce nel cerchio dell' azione particolare, che forma il centro dell' insieme. Quanto alle condizioni speciali del concetto e dell' esecuzione deve lasciarsi al romanziero un corso tanto più libero, in quanto che non può egli evitare di fare entrare nelle descrizioni la prosa della vita, e ad onta di ciò egli deve fare di non rimanere prosaico e volgare. Il Romanzo in

somma è l' epopea delle nazioni incivilite: come l' epopea è il Romanzo delle nazioni che muovono dallo stato di barbarie i primi passi verso l' incivilimento; esso è quello che la pittura in rispetto alla statuaria, la storia filosofica risguardo alla poetica narrazione d' Erodoto, la commedia di Menandro in faccia alla commedia antica. Come specie poi del genere del Romanzo debbono tenersi quei racconti, novelle, e leggende, di cui è tanto ricca la moderna letteratura di tutte le nazioni.

LEZIONE XI.

DELLA NATURA ED ORIGINE DEI VERSI ELEGIACI

Versibus impariter junctis etc. Farà forse maraviglia, e grave ostacolo presenterà a taluno quella sentenza del Chateaubriand e dello Schlegel, che carattere della poesia antica fosse il brio e la vivacità, come della moderna la melanconia ed il pianto, quando vede che l' Elegia, quella primogenita figliuola del dolore, abbia avuto origine e vita presso gli antichi popoli della Grecia. Ma questa difficoltà tosto dileguando, rimarrà ferma la sentenza del critico Francese e Tedesco, qualora si rifletta, che la religione antica non promettendo che beni esteriori e temporali, e non facendo scorgere l' immortalità,

che in lontananza, come un' ombra, come un sogno leggiero, dovevano di necessità le lettere antiche spirare quella gaiezza ed amenità delle idee religiose, onde erano informate, e pascere l' immaginativa ed i sensi di lievi e seducenti fantasmi. Ma la Religione Cristiana, mostrando l' uomo come egli è, denudato delle brevi e turbolente apparenze esterne, e sospingendolo con la meditazione oltre il sepolcro all' idea della dubbiezza di una vita futura, deve svegliare negli animi affetti più profondi, e per sè stessi malinconici; poichè tutto ciò che è assai profondo, fosse pure la gioia, trova nel cuore la riposta vena del pianto, come sapientemente notava il Tommaseo. Aggiungasi a ciò che la Religione nostra, proponendoci come ristoro ai mali, che infestano la vita presente, la beatitudine del Cielo, solleva dal fondo della nostra miseria il sospiro della speranza; la quale non importando altro che il desiderio di un oggetto seducente, che ci brilla d'innanzi senza poterlo ancora conseguire, ci sveglia quella melanconia, che sempre prova chi trovasi disgregato da un oggetto, che ha vinto il suo animo. La quale speranza non facendo parte della pagana Religione, che niente prometteva oltre la durata della vita, non poteva accendere la mesta fiammella dei melanconici affetti. Che se pur talvolta noi vediamo toccata dagli antichi la corda del dolore, ciò

non avviene che di passaggio, ed è piuttosto quel dolore esterno che si sveglia per dispiacevoli sensazioni, e non quella melanconia che allaga perennemente il cuore, e riveste delle sue tinte tutti i movimenti e gli affetti. Lo stesso Omero, che è sovrano e ricco in tutte le altre parti, solo nell'esprimere i patetici e teneri sentimenti del dolore rimane inferiore a sè stesso, e pare che sonnacchi. Nè gli stessi scrittori elegiaci, nè le stesse disperate lamentazioni di Saffo esprimono altro che un dolore tutto esterno e sensibile; nè mai scendono a quella profondità di mestizia, che adombra il poeta cristiano, quando contempla, e vede rimaner sfruttato nel tempo quel desiderio di felicità piena, cui aspira la sua natura.

Premesse tali osservazioni, che qui ci parevano all'uopo, facciamoci intanto a vedere come è pur troppo vera la disputa, che Orazio accenna intorno al primo inventore del metro elegiaco. Non potendosi decidere l'invenzione per mancanza di documenti antichissimi, è nondimeno fuor di dubbio, che coloro che diedero a questo ritmo una forma determinata, e i poeti che lo condussero ad altissima perfezione fossero stati Ioni. L'essenza di tal metro è costituita dal rapido movimento del dattilo con la pesante gravezza dello spondeo temperantesi a vicenda; non però con sì severa determinazione,

che fosse o tolta affatto, o troppo limitata la libertà di dare una notabile preponderanza ora alla rapidità, ora alla lentezza. Nella disuguaglianza dei due versi, che ritornano costantemente, l'elegia forma quasi un esametro, che subito è interrotto, e subito s'intreccia un'altra volta. Il suo movimento è un ordinato disordine, ed una spezzata armonia in luogo della prisca rapidità e forza del libero verso eroico; la sua abbondanza è traboccante; le pause, o cesure sono come distese l'una dietro l'altra; il suo indirizzo è finalmente più cascante ed inchinevole. Onde il subietto proprio e naturale dell'elegia avviene che è una cara tristezzza ed una melanconica gioia, cioè quell'attraente avvicendarsi del dolore e del piacere, che è il più bel pregio del genere lirico. E questo consuona a capello con l'indole dei popoli Ioni forniti di vivace sentire e senno pratico, infiacchiti dalle seduttrici lusinghe di un dolce clima, più abbondanti di fantasia che di profondità di sentimento, corrivi a subita collera e stemperato dolore nei loro lamenti; dai quali affetti passavano poi con facilità ai più sensuali diletti, violenti in essi, ma non di lunga durata.

In quanto poi a quello che Orazio dice, avere l'elegia dapprima espresso il dolore, poi la gioia, dobbiamo considerare come essa figliata dal canto eroico per esprimere i vaghi sentimenti dell'animo,

prima che le diverse forme e ritmi fossero stati trovati e determinati, espresse ancora canti guerreschi e politici, e la sua pieghevole natura seppe accomodarsi fino al canto eroico. Lungi adunque dal dire l' espressione del dolore essere stata dapprima propria dell' elegia, considerando bene la storia, noi troviamo invece, che quel genere, che poi fu detto elegiaco, surse caldissimo di spiriti militari fra le guerre, che agitavano la Ionia: anzi il Boettiger, fondandosi sopra un luogo di Erodoto, crede che l' uso del doppio flauto maschile e femminile, usato dai Lidi a rinfocolarsi nelle battaglie, desse origine a questo metro. Ad ogni modo un frammento che ci è rimasto di Callino d' Efeso, a cui molti ne attribuiscono l' invenzione, spira il fuoco che deve infiammare un petto cittadino a morire per la patria. In questo metro pure il celebrato Tirteo eccitò gli Spartani a gittarsi animosi contro i Messenii; in questo metro cantò Mimnermo la guerra degli Smirnei contro i Lidii. Ma al genio di questo poeta si confacevano meglio i piaceri della vita, e gli amori: onde egli a questi molli argomenti adattando il verso elegiaco, in cui prima avea esposti i furori della pugna, riuscì mirabile per dolcezza d' armonia, e delicatezza di sentimenti. I suoi canti spirano pure quella languida tristezza, che allaga un cuore piegato a voluttà, quando vede

presto appassire i fiori della bellezza, nè può arrestare la fugacità della vita. Mimnermo nobilitando adunque questo metro con i suoi amorosi e melanconici sentimenti, fu come l'esempio ai poeti che vennero appresso ad esporre in esso le lugubri nenie dell'animo. Il metro elegiaco adunque venne adoperato ad esprimere la tristezza, e n'era ben adatto; ma non nacque, come Orazio vuole, proprio pel pianto, e nella sua origine, come abbiamo veduto, si porse invece acconcissimo ad ispirare guerriero entusiasmo. Nè la sua natura anche posteriormente si mostrò aliena da tale espressione. Di fatti i piedi dell'esametro opportunamente disposti, e stretti in una possente armonia, sono atti a scuotere con forti colpi l'animo del guerriero, riempirlo di coraggio e di feroce esultanza, e quasi darlo in preda alla breve indole del pentamentro, che via lo portasse con rapidità irresistibile, o con improvisa necessità l'arrestasse. Pare adunque che la sua natura, lungi dall'essere aliena, è ben corrispondente al suo primiero ufficio d'immischiarsi al furore delle battaglie. Che se poi fu trasferito ad altre materie, e rimase come proprio ad esprimere i dolori degli amanti, è perchè una guerra sempre accesa è quella che mantiene la passione dell'amore nel cuore di chi ne è invaso. Aggiungasi a ciò che il perpetuo ritorno dei medesimi versi e quel duplice

suono, o passaggio dal verso più grande al più piccolo, dal più altero al più umile, veniva quasi tacitamente ad avvertire il soldato che i pericoli già corsi ritorneranno, e sollevandolo sopra di esso lo inducevano a guardarli con coscienza magnanima. Trasferito poi alle lamentazioni amorose, fu ritrovato assai adatto, perchè fa sentire in generale nel suo suono la vicenda fra la buona e l'avversa fortuna, ed induce l'anima innamorata a dilettosa malinconia. Non pare adunque potersi rivocare in dubbio, la prima origine di questo metro essere stata tutta guerriera, e poi essersi opportunamente adoperato ad esprimere le amorose nenie. La storia apertamente ciò ci rivela, e le ragioni estetiche ben ribadiscono ciò che per il fatto si fa manifesto.

LEZIONE XII.

ORIGINE DEL GIAMBO, E SUO USO

Archilocum proprio rabies etc. Archiloco nato in Caro nel VII secolo innanzi Cristo, avendo sostenuto molta varietà di fortuna per la partecipazione che prese alle cose politiche, fu pure infelice per vicende di famiglia. La suo figliuola Neobula di fatti amata ardentemente da Licampo, fino ad addivenirne fidanzata, fu poi così barbaramente abbandonata,

che il padre non potendone sostenere l'oltraggio, s'armò del suo giambo contro il fedifrago; e fu tanto l'impeto della sua poesia, che costrinse l'iniquo ad ammazzarsi, appiccandosi ad una fune. E veramente il giambo riesce opportunissimo alla veemenza di un cuore irato; imperocchè il movimento ritmico non potendo avere che due indirizzi, cascante, o ascendente, se al primo ben riesce la leggiera elegia, pel secondo sono necessari i giambi, i quali avendo maggior forza e rapidità di movimento che inerte gravità, e nelle sue brevi pause, e cesure, nel suo andamento disordinato e rotto, ma violento, forma un contraposto il più risentito alla traboccante rilassatezza del genere elegiaco. L'accordo giambico adunque è quel proprio fatto per esprimere l'impeto e la fretta di un ardentissimo affetto, o che fosse la rabbia, o la collera, o anche il delirio della gioia. Esso si accosta al verso eroico, e nell'orditura delle sue strofe riceve come un proprio elemento la vivace movenza del dattilo. Archiloco perciò non a caso, ma consentaneamente alla natura dell'affetto, dentro la collera trovò questo metro, in cui potè serbare tutta la forza dell'espressione, ed il procedimento rapido del pensiero. Come intanto ei di rado mescolava nelle sue poesie, e massime negli epodi, di cui fu l'inventore, le tradizioni mitiche, ed invece la vita reale con gl'in-

Digitized by Google

teressi ed effetti del presente in lui predominava, così col suo giambo pose il fondamento del dramma, e si rese il secondo fondatore della poesia, dopo, e allato ad Omero.

Hunc socci cœpere pedem etc. I Poeti Greci preferirono sempre il giambo nel versificare le loro commedie e tragedie; e stimarono alcuni, ai quali pare che anche Orazio si unisca, esser ciò derivato dalla molta vicinanza che essi osservano fra questo verso ed il comune favellare. Ma noi guidati dall'osservazione di Aristotile, sovrano maestro in ciò, possiamo scorgere qualche cosa di meglio e di più intimo della semplice somiglianza a render ragione di questo fatto. Ci fa testimonio questo finissimo critico d'avere più volte egli osservato, come in un crocchio d'individui insieme convenuti a conversare, il discorso prende a quando a quando numero e ritmo di giambo, come prima il dialogo comincia a riscaldarsi e a divenire animato, senza che alcuno degl'interlocutori lo voglia fare a bello studio, e se ne accorga. Per poco poi, egli soggiunge, che la disputa più si avanzi e si accalori, e che le passioni nel contradire e difendersi a vicenda s'infiammano più vive, si sente anche sgorgare spontaneo il verso esametro, benchè assai meno frequente del giambo. Questo fatto pratico notato dall'acume osservatore del filosofo di Stagira presso i Greci, può scor-

gersi benanco più o meno presso tutte le altre nazioni, che parlano una lingua pittoresca ed armonica, come la Greca. Può molto bene ravvisarsi nella gentile favella Italiana, la quale come vuole alzarsi alquanto e sorgere a dignità, inchina per siffatto modo a poesia, e si attempra a tale specie di giambo, che si deve durare fatica a fare che il metro non troppo visibilmente si scorga. E però noi possiamo da questo conchiudere, che il piede giambo adottato a luogo con sì squisito giudizio dai tragici Greci, non tanto dipende da convenienza, o libera elezione, che non fosse stato insieme l'effetto di un imperioso bisogno che si faceva sentire da natura.

LEZIONE XIII.

NATURA E SVOLGIMENTO STORICO DELLA LIRICA

Musa dedit fidibus etc. Pare che Orazio troppo qui allarghi la sfera della lirica poesia; ma, quando ben si riflette, egli non trasandò punto i limiti. Il canto lirico di fatti, che esprime il libero sentimento dell'animo, e la potenza dell'entusiasmo, può essere eccitato da tutti quegli oggetti, che valgono ad esaltare l'anima, Dio, cioè, l'eroe, l'uomo: onde tre forme sono state riconosciute sempre proprie della lirica, la religiosa, l'eroica, e l'umana e af-

fettuosa. Nè Orazio esponendo gli oggetti che possono infiammare il canto lirico altre forme, oltre queste, sembra riconoscere; imperocchè nel *Divos puerosque Deorum* egli accenna la lirica religiósa: nel *pugilum victorem et æquum certamine primum* fa rapporto alla lirica eroica; finalmente nel *juvenum curas*, vuol parlare della lirica umana, o affettuosa; e solo aggiunge, come appendice propria della lirica il *referre libera vina*, nel che accenna egli certamente al ditirambo, il quale dalla natura lirica non molto si disvaria, come appresso vedremo. Anzi Orazio non pure qui seppe distinguere le tre forme liriche, ma seppe farle procedere l'una dopo l'altra con quell'ordine, con cui si dovettero seguire nel loro svolgimento storico. È di fatti naturale, e la storia lo ribadisce, che il primo canto fosse stato indirizzato alla divinità; poi le imprese eroiche potettero accendere la fantasia del poeta, quando le nazioni giunsero a quella civiltà iniziata, che produce gli eroi; e quando finalmente la famiglia si fu stabilita ed organizzata, in modo da poter dar campo ai privati affetti, allora la lirica dovè entrare in un nuovo dominio, e farsi amorosa. Come la lirica nasce dal sentimento individuale, ed esprime la libera subiettività dell'anima, così essa varia sempre col variare dei tempi e dei luoghi, e col mutarsi continuo delle condizioni sociali; sicchè se noi qui voles-

simo esporre lo svolgimento storico della lirica presso tutte le civili nazioni, separatamente nelle sue tre forme, assai per le lunghe procederebbe il nostro discorso, anche a voler restringere la materia. Però parleremo solo generalmente, accennando l'indole della lirica degli altri popoli, per intrattenerci alquanto più alla distesa su l' andamendo variato della lirica italiana.

A cominciare adunque dalla lirica orientale, diremo come essa nè porta la libera manifestazione dell'anima, nè mostra la concentrazione interna; poichè la coscienza personale tutta assorta nella contemplazione dei fenomeni della natura, si esprime in questo stato d' identificazione. La forma quindi è piuttosto la descrizione immediata di questa contemplazione, anzichè l'espressione poetica di un pensiero libero; il poeta invece di farci la rivelazione dei suoi sentimenti intimi, ci mostra il suo annientamento in faccia all'oggetto: egli non esprime come le cose sono in lui, ma come egli le sente in esse, dando loro una vita ed anima indipendente. Da un' altra parte una tal lirica, affrancata da ogni particolarità subiettiva, si spande in una sfera ampia, ma ove l'immaginazione si perde nello smisurato. Così la lirica presso gli Ebrei, Arabi e Persiani ha il carattere dell'inno, raccogliendo il poeta tutta la grandezza e gloria delle creature per farla

infine sparire d'innanzi all'ineffabile maestà di Dio. In tal lirica la metafora, l'immagine, e la comparazione trovano il loro luogo naturale, non potendosi l'anima manifestare negli obietti esterni, che assomigliandosi ad essi per la comparazione. Ma le metafore ed immagini, nelle quali si restringe lo spirito per fare una qualunque manifestazione di sè, non sono vera espressione del sentimento, ma artificialmente trovate dal poeta; sicchè la libertà di espressione pare che compensi quella libertà interna, che manca al sentimento lirico. Nella composizione intanto delle immagini e comparazioni l'immaginazione spiega un ardire ed un estro pieno di spirito per arrivare al nuovo del sorprendente. I popoli che meglio valsero nella lirica in oriente furono i Cinesi, poi sieguono gl'Indiani, lasciando il terzo luogo agli Ebrei, Arabi e Persiani.

Come l'assorbimento nell'oggetto forma il carattere della lirica orientale, così l'individualità, quale l'intendevano i Greci ed i Romani, anima la lirica di questi popoli. La lirica greca e romana però non mostra una profondità nell'espressione dei sentimenti, svolgendoli in modo da fare solo superficialmente intendere la situazione interna del poeta: conserva quindi essa, per quanto l'è dato, anche il tipo plastico. Se però il sentimento interno è espresso d'una maniera così generale da non apparire il

prodotto della libera individualità, ha per compenso la più limpida e chiara manifestazione. E come il pensiero ed il sentimento, così pure l'esposizione esterna è di un genere plastico; facendo spiccare sotto il rapporto musicale più l'armonia sensibile, che la melodia intima. Questo carattere costantemente presenta la lirica greca nel suo svolgimento ricco ed originale. Di fatti essa dapprima canta inni, che tengono molto ancora dell'epico anche nel metro, appresso viene l'elegia che come più lirica nel tuono, così nei suoi distici annunzia già la strofa; sebbene l'elegia gnomica serbatasi presso gl'Ioni, mostrando il predominio del pensiero obbiettivo ritrae ancora assai dell'epico. Viene in fine il poema giambico, il quale sebbene nella sua vivacità mordente e satirica prende più del personale, pure il pensiero e la passione veramente lirica non si svolse che nella poesia, che chiamarono melica. In questa i metri sono più varii, le strofe più ricche, l'elemento musicale più perfetto, e ciascun poeta si fa una misura di sillabe adatta al suo genio, Saffo per le sue infiammate passioni, Alceo per le sue odi ardite. Ma può dirsi la lirica greca essersi compiutamente svolta nel coro, così per la ricchezza de' pensieri e delle riflessioni, per l'ardire delle transizioni e combinazioni, come per la rappresentazione esteriore. Gli oggetti di questa lirica sono

Digitized by Google

della più grande importanza, come le lodi degli Dei e dei vincitori olimpici, ma in quanto al fondo del concetto, non si spogliano ancora in tutto del lato epico. Pindaro passa dalle circostanze esteriori a riflessione profonda sulla natura generale delle verità morali e religiose, e poi agli eroi e loro imprese, aggiungendo alla forza della rappresentazione plastica il volo personale dell'immaginazione. Così il soggetto non si svolge epicamente, ma l'ispirazione lirica è solo eccitata dall'obbietto, in modo che questo pare prodotto dall'anima del poeta. La lirica posteriore degli Alessandrini è uno sforzo per raggiungere l'eleganza e la correzione dello stile, finchè si sparse in isquarci graziosi e piacevoli nell'epigramma, il quale cerca unire con nuovi legami di sentimento e fantasia i fiori già colti dall'arte, e rivestirli di una nuova freschezza.

Presso i Romani la lirica fu meno vergine e ricca, avendo un' impronta più riflessiva e meno spontanea. Ma sebbene vi predomina l'erudizione, una mitologia estranea, e spesso ancora l'imitazione dei freddi modelli Alessandrini, pure di tratto in tratto ben vi spicca l'originalità Romana. E fu perciò che sebbene privata di quel succo, che è l'anima della poesia e dell'arte, pure potè produrre nel campo dell'ode, dell'epistola, della satira e dell'elegia qualche cosa di perfetto. La satira poi dei tempi po-

steriori nella sua acerbità contro la corruzione del secolo, nella sua ira declamatoria si tiene lungi dal dominio della immaginazione poetica; imperocchè alla prosaica imagine di un presente corrotto non trova che opporre oltre la indignazione, e la rettorica astratta di un zelo virtuoso.

Nuovo spirito s'introdusse nella lirica per l'invasione di nuove razze. Ciò ebbe luogo presso i popoli germaniesi, romanzi e slavi, prima quando ancora rimanevano tali popoli nel paganesimo, poi meglio dopo la loro conversione, e finalmente in un modo perfetto nel medio-evo, quando prevalse il principio della nuova arte. In questo terzo periodo la lirica prese tanto d'importanza da dominare l'epopea, e quindi ancora il dramma in un modo sconosciuto ai Greci ed ai Romani; avvenendo ciò perchè tutta intiera la vita di quest'epoca si fondava sul principio della soggettività individuale. Il genio idealista della nuova religione mancava a rappresentare anche l'obbiettivo come mancante della profondità dell'anima dell'individuo, il quale concentrandosi in sè stesso acquistava sempre più viva la coscienza di sè. Questo principio manifestossi più chiaro nelle razze germaniche; quando per contrario le slave rimanevano più d'appresso al misticismo orientale, che si assorbe nell'Essere universale, o nella contemplazione della natura. I

popoli romani serbando ancora le reminiscenze del mondo romano, nè rimanendo estranei agl'influssi delle razze germaniche, che li vennero a conquistare, potettero serbare fra i due eccessi il giusto mezzo. Tutti i gradi di svolgimento nazionale ed individuale in rapporto alla religione, ed alla vita mondiale, formano il mondo ricchissimo di questa lirica. Quanto alla forma, sia che il poeta s'ispiri agli avvenimenti nazionali, o alla natura circostante, sia che scenda nel profondo della propria anima, sempre la concentrazione intima dell'espressione ne costituisce il carattere fondamentale. Nella parte esteriore il plasticismo della versificazione ritmica cede il luogo alla musica dell'allitterazione, dell'assonanza, e dell'intreccio della rima. Ciò bastandoci aver accennato intorno allo svolgimento generale della lirica, facciamoci a vedere partitamente i varii andamenti delle diverse forme liriche nei varii tempi in Italia.

E cominceremo dalla lirica amorosa, la quale fu la prima a comparire in queste nostre regioni, o almeno ad avere il suo perfezionamento. L'inno di fatti, espressione del sentimento religioso, e l'ode espressione del maraviglioso ed eroico, non si possono dire nati in Italia nè con Dante, nè con Petrarca, che sono pure grandi perfezionatori della lirica amorosa. Da questa adunque noi cominciando

il nostro discorso, prima ci si para innanzi il canzoniere di Dante, non tenendo conto nè della poesia amorosa della Corte di Federico, che era tutta convenzionale ad imitazione dei canti provenzali, nè della scuola Bolognese, la quale non si potè dire perfetta finchè non fu resa tale dall'Alighieri. La lirica amorosa di Dante, a volerla considerare nel suo ideale, troviamo essere un sentimento puro, energico, spontaneo, non attraversato, o modificato da altre idee. Nel contemplare l'anima del poeta l'oggetto amato, non è turbata da sospetto e gelosia, non è lacerata da speranze e dubbii crudeli, tanto che si può dire la sua una beatitudine amorosa, un'estasi ed acquietamento nella contemplazione della virtù dell'amata. Vedesi da ciò chiaro che Dante non fece che trasformare in sentimento la dottrina filosofica dell'amore che Platone espose nel suo Convito. La teoria del filosofo d'Atene non poteva avere un' attuazione presso quella gente dominata da una religione tutta sensibile e materiale; ma purgati gli affetti, ed altra vita ispirata all'anima dal cristianesimo, Dante potè dalla contemplazione della bellezza esterna rimontare alla bellezza interna dello spirito, per farsene scala a salire fino a Dio, Bello assoluto. Per Dante la Beatrice non è solo una donna, ma una idea insieme, che vagheggia; nè la Donna con le sue attrattive

Digitized by Google

sensibili potè fare che la lucentezza dell'idea rimanesse turbata in lui; imperocchè Egli scontrossi nell' amante al primo entrare della vita, ed il suo cuore amollà nel trastullo dell' innocenza, nè la passione potè poi guastare quei primi vergini moti, chè Beatrice in sul fior degli anni salì alla seconda vita. Onde il poeta non aveva di Lei che il sentimento, che la reminiscenza di un beato sogno svanito; ed altrò desiderio non sentiva, se non che sciolto dagl' impacci del corpo, volasse a congiungersi con Lei nel seno della beatitudine. Quindi lo amore facevasi in Dante riformatore dei suoi costumi, e sollevandolo dalle bassezze della terra, lo trasportava a vivere in quelle regioni di luce ed ardore, ove ogni desio si fa puro e si santifica. Deriva da ciò che il tuono esterno della lirica dantesca è ancora calmo, sereno, e quasi risuona della pace celeste. Considerando noi intanto l' idea lirica di Dante sotto i tre riguardi, di lui medesimo, di Beatrice, e del reciproco loro amore, troviamo che in quanto a lui non è che un affetto di venerazione, quanto a Beatrice un concetto altissimo della sua virtù, quanto al loro amore gaudio e riso, interrotto solo dal desiderio di morire per unirsi insieme. Idea altissima come altissima fu la fantasia, che seppe artisticamente incarnarla. Ma potrebbe per avventura farsi rimprovero a Dante, che col

troppo idealizzare l' amore, e disgiungerlo da ogni sensibile piacere, abbia inaridita la poesia: ma noi diciamo invece averla egli sollevata alla maggiore sublimità possibile. L'amore di fatti in Dante mentre non è una vuota astrazione, non è neppure un ardente desiderio della bellezza esterna; e però la sua poesia come si separa dalla fredda lirica dei petrarchisti, così pure dalla voluttuosa degli antichi. L' amore se non ha in Dante per fondamento quel desiderio che mosse dal corpo, e che nato muore, e dicesi appetito, si poggia non di meno su quell' altro desiderio, che movendo dal corpo, si eleva all' anima, ed è eterno, e si chiama volere: onde vedesi nell'amore Dantesco non esservi astrazione, ma sentimento e piacere subordinati al volere. In somma l' armonia dell' elemento sensibile e del razionale, del piacere e del volere è l'intima essenza dell'amore Dantesco: nè la bellezza da Lui è trascurata, ma lodata come rivelazione della virtù dell' anima: essa per sè è nulla agli occhi suoi, ma addiviene venerabile ed oggetto di culto quando è specchio in cui si riverberano pregi morali. Dante perciò differisce anche nell' esposizione da tutti gli antichi lirici, pei quali essendo amore desiderio di corporale bellezza, non vedono essi nella loro donna che la parte esterna, e quindi li vedi minuteggiare fino alla sazietà nel naso, nella bocca, nel

seno, e nelle parti meno espressive del corpo; quando invece Dante dipinge l' occhio, il sorriso ed altre cose, che meglio rivelano gl' interni sentimenti, e sono come la finestra, in cui l' anima s' affaccia visibile al di fuori.

Il canzoniere del Petrarca, se nella armonia, e parte esteriore dell' arte forse vince il canzoniere Dantesco, pure non ha quell' altezza e nobiltà dell' ideale che questo informa. In Petrarca pare che l'essenza della poesia non in altro sia riposta che nel contrasto della passione e della ragione, dell' amore e del dovere; poichè mentre l' amore il tira da una parte a voler cose immorali, amando la donna altrui, la coscienza non vorrebbe ciò fare, e l' anima del poeta virtuoso contrasta al suo cuore acceso: ed in questo contrasto sta tutta la poesia che abbella il canzoniere. Se la coscienza del suo fallo non avesse avuto il Petrarca, mancheremmo ora della sua alta poesia; imperocchè allora o la passione avrebbe prevalso, ed il suo canto lirico non sarebbe stato diverso da quello d' Anacreonte e d' Epicuro, o il suo amore sarebbe rimasto vinto, ed in tal caso la poesia sarebbe rimasta fredda ed arida. Se vogliamo considerare tutto insieme il Canzoniere, lo potremo dire un poema lirico amoroso, in cui si svolge il contrasto fra la passione e il dovere. Di fatti nei primi sonetti noi vediamo che l' amore la vince sulla ra-

Digitized by Google

gione, ed il poeta sentendosi in uno stato d' immoralità, cerca scusarsi dichiarandosi poco difeso quando Amore si aprì per gli occhi la via al cuore. Questo principio però e questo amore, che come immorale, non era punto poetico, l' Autore l' abbella ed idealizza dipingendo la ritrosia della sua donna come indizio della sua onestà, ed innestandovi ancora ai suoi sospiri le idee platoniche, per far credere che il bello in lui fosse guida al Cielo, e l' amore uno strumento al bene. Morta però che fu Laura, disparve ogni illusione dalla mente del poeta, e rinacque la voce della coscienza, la quale era rimasta come vinta e combattuta sofisticamente dalle idee platoniche. Allora la fugacità della vita, l' eternità, attrassero la meditazione del poeta; ed egli, tornato alla virtù, ama di ben altro modo la sua donna morta di quello che aveva fatto quando essa inebriava i suoi sensi. Sicchè il Canzoniere, se nella prima parte esprime il contrasto dell' amore col dovere, nella seconda rappresenta il trionfo del dovere. Volendo pertanto risguardare lo stile del Canzoniere, scorgiamo esso derivare fedelmente dalla situazione stessa dell' amore dell' Autore; e come abbiamo veduto l' affetto del Petrarca non essere altro, che l' amore vivo e vero per Laura, contrastato dalla sua coscienza, e dalla virtuosa ritrosia della sua donna, così rimanendo il suo animo in

uno stato di dolore, questo dolore lento ed abituale, che chiamasi tristezza, informa lo stile della prima parte del Canzoniere; tristezza che si muta in melanconia nella seconda parte, quando Laura, dopo la morte, era addivenuta pel poeta una patetica ricordanza. Volendo paragonare insieme l'indole amorosa di Dante e del Petrarca, scorgiamo chiaramente come entrambi gli Autori mossero dall'amore platonico, come Beatrice e Laura sono entrambe di una medesima famiglia, l'una e l'altra rappresentando insieme una idea ed una donna; ma che però come in Beatrice l'idea prevale alla donna, così in Laura la donna prevale all'idea. Petrarca nel fatto mostrò disconoscere la perfezione delle dottrine platoniche, che professava; e sebbene egli ad attestare l'onestà del suo amore adduce per ragione, che non era venuto meno all'afflosciarsi della sensibile bellezza di Laura, pure l'essersi impacciato in un desio non lecito della donna altrui non dimostra senza fallo il suo affetto; onde l'impulso carnale non manca di rivelarsi da sotto il velo della platonica espressione. L'amore perciò di Petrarca rimane meno grave e sublime che quello di Dante. Esso amore possiamo dire essere più letterario, ed ispirare più il genio del poeta che l'anima dell'autore, mentre in Dante l'amore risente della dottrina de'Teologi, ed esprime un culto puro del sentimento verso la virtù.

Digitized by Google

Dopo il Petrarca uno sciame d'imitatori di lui siegue, i quali se imitarono la prosa del Petrarca, cioè il concetto, lasciarono intatta tutta la poesia, che è riposta nel sentimento. Nè poteva essere altrimenti; imperocchè la loro situazione era ben diversa da quella del Cantore di Laura, e tolta la situazione, dovrà di necessità mancare la poesia vera e sentita. Nel quattrocento la lingua Italiana caduta di pregio presso i cultori delle lettere, fu sostituita dalla latina nelle scritture nobili e gravi; e quando alla Corte dei Medici, Lorenzo e poi il Pulci ripresero il poetare italiano, essi cominciarono ad edificare da capo, come se i gran padri della lingua non fossero stati. Bella eccezione in mezzo a questo cattivo andazzo fu il Poliziano; ma come la sua lirica fu leggiera, gioconda e nulla più, così non potè farsi ispiratrice presso i posteri. Al cinquecento il Bembo con tutta la sua scuola ritornarono al Petrarca; ma il Bembo non interrogò i suoi tempi, nè il suo animo; corse dapprima ai modelli latini, poi si rivolse al Petrarca, ma non pieno dell'animo del Petrarca; e però se potè ritrarne la leggiadria delle parole, l'eleganza delle fràsi, la dolcezza del numero, e tutta la parte esterna, non raggiunse neppur da lontano il concetto, e molto meno il sentimento. Se il Petrarca ebbe sconci imitatori a questo secolo, il nome e l'amore di Dante

Digitized by Google

poi non fu nemmeno ricordato. Quando si legge nel Sismondi il ritratto di quel secolo, si trova bene la ragione di tale abbandono. Priva la società di nobili e forti affezioni, la letteratura addivenne un passatempo: onde gl'ingegni amando meglio esser lodati che farsi originali, si facea pompa d'erudizione e non d'entusiasmo; la poesia così ebbe un fine tutto privato e basso, e perciò si corse alla imitazione del Petrarca, che lievi sentimenti in belle vesti avea saputo esprimere. Avessero almeno cercato, all'esempio del Petrarca, ispirarsi ad un sentimento vero; ma negl'imitatori tutti non ravvisi alcun segno d'affetto: lo spiritualismo dell'amore, che dal Petrarca fu sentito, negl'imitatori fu solo un'idea, una dottrina, perciò la loro fu prosa e non poesia. Il Caro ed il Costanzo se sono i migliori tra la folta schiera, e riescono ammirabili per l'ordine e il nesso logico dei concetti, come pure assai pregevoli per la forma, si vede che essi pensano e non sentono, e nei pensieri stessi spesso riescono acuti ed inverisimili, come falsi nelle sentenze. Se almeno i petrarchisti, mancando di sentimento, avessero avuto una potente fantasia, ci avrebbero pur creata una poesia con la magna potenza di questa facoltà; ma il peggio fu, che come non amavano, così non sapevano neppure immaginare l'amore; sicchè non si possono dire per alcun verso poeti.

Digitized by Google

Per ritrovare un vero poeta dobbiamo arrivare in fino al Tasso, dal quale prende origine un'altra sorte di lirica amorosa, originale, e sentita. Quanto è da dolersi che il suo Canzoniere composto per Eleonora, o che fosse la volontà del poeta, ovvero che il principe imposto gli avesse di distruggerlo, non è pervenuto infino a noi: sicchè la lirica erotica del Tasso sta tutta in quella unione di canzoni e di sonetti, in diverso modo indirizzati a diverse donne. Hanno detto alcuni perciò che la lirica del Tasso, come non ha unità di soggetto, così pure manca dell'unità del concetto: ma noi ad onta che nel Tasso non abbiamo un tipo unico individuale, come Beatrice e Laura, pure miriamo in esso ritratta la donna galante dei suoi tempi, la quale nel vario suo oprare informa sempre il concetto del poeta. Se adunque in Tasso non vi ha l'unità di un concetto, che deriva dall'unità d'individuo, non di meno vi ha potente idea sociale della donna dei suoi tempi, che pone una unità stretta nella varietà dei soggetti. L'amore del Tasso si rileva quindi dall'insieme delle sue liriche, che non fu e non poteva essere l'amore di Dante e di Petrarca; poichè il poeta non è che l'espressione della società, e la società era in tutto cambiata ai tempi del Tasso. L'entrare della donna in mezzo al mondo, o, a meglio dire, alle piacevoli compagnie, fu il gran fatto compiutosi

Digitized by Google

nella storia dell'amore al secolo XVI: fatto che dovea assai influire in tutta la letteratura, e specialmente nella lirica amorosa. Questo fatto fu come una conseguenza delle dottrine platoniche diffusesi all'età passata; imperocchè l'amore addivenuto per tali dottrine come una cosa ponderata e grave, dovea essere comportato nel conversare del mondo senza nuovi scrupoli. Una volta intanto introdotto l'amore nel conversare, come esso è il più vivo sentimento del cuore umano, così poteva bene animare gl'intrattenimenti delle galanti compagnie, sino a rendersene il tutto. Fatto così predominante ed universale l'amore, le donne dovevano naturalmente servirsene a potere dominare la società culta del loro tempo, come altra volta s'erano servite della cavalleria per regnare nella società feudale. E nel servirsi la donna della dottrina platonica, che la favoriva, dovea addolcirla, adattarla agli usi del mondo elegante, che esse dominavano, e comporre così un codice di galanteria. La poesia dovea rispettare questo codice, ed adattarsi alle sue leggi; imperocchè essa per quanto voglia dimostrarsi indipendente, è sempre l'espressione della società; e il poeta solitario che canta i proprii sentimenti, anzi che quelli del mondo che lo circonda, è una finzione poetica. Per tali ragioni adunque la lirica del Tasso dovea esser tutta cortigiana, quale era l'indole del-

Digitized by Google

l'amore del suo secolo. E però, come tale, essa manca veramente di vigoria di sentimenti, ma mostra gran lusso di fantasia nell'esprimere i concetti, motti, e cerimonie, prescritte dal formolario amoroso, gentile, delicato e galante del suo secolo. Quindi il teatro del Tasso non è la solitudine, come d'ordinario presso i poeti amorosi, ma la danza, i conviti, le brigate.

Dopo il Tasso, corrottosi di più l'amore, la lirica venne infangandosi in sozzure tali da disgradarne il canto amoroso degli antichi pagani. Dedita una volta la donna a studiarsi di piacere, se per qualche tempo poteva serbarsi onesta e virtuosa, a lungo andare sarebbe infallantemente addivenuta tutta sensuale e leggiera. E così al secolo XVII la donna dall'essere stata scala a Dio con Dante, oggetto di culto col Petrarca, galante direttrice dell'onesto conversare col Tasso, si fece vile strumento a destare il senso, e mettere in tumulto le passioni animali. La donna cantata dal Marini è la donna degradata dalla colpa, è la donna di Anacreonte, la donna amata da Orazio. Appresso, gli Arcadi cercando ristorare il sentimento per sollevare la poesia, se ci diedero donne non colpevoli, non ce le potevano fornire così sublimi come nel trecento, perchè, nella realtà, esse non erano più ispiratrici dei nobili sentimenti. Anche che i grandi ingegni

insorgessero ad opporsi al secolo col magnanimo intento di dirizzarlo a miglior via, non possono che assai incompiutamente conseguire il loro scopo. Così verso il declinare del settecento il Metastasio volendo purgare la società mediante la potenza dell'arte e l'incantesimo della poesia, non potè conseguire altro che dipingere amori sdolcinati, da colpevoli che erano stati innanzi. Il Frugoni tentò pure arditamente fare maschia l'arte per riformare la società; ma non aiutato da quelle condizioni che aiutano l'opera umana dell'individuo, diè nello stentato e nel gonfio. Qui fermiamo la storia della lirica amorosa per riprenderla dopo che avremo veduto come al fiorir della società ai tempi nostri, essa, come ogni altra specie di lirica, venne risorgendo nobile e maestosa. Facciamoci intanto per ora a discorrere della lirica religiosa.

L'Italia ricca di lirica amorosa al trecento, come al cinquecento, non ebbe una lirica religiosa, o almeno fu molto scarsa ed imperfetta. Chè le Laudi di Maria di Fra Jacopone è opera piuttosto ascetica esposta in versi, anzichè una vera lirica; nè la stessa canzone del Petrarca alla Vergine si può giustamente addimandare una poesia religiosa, essendochè l'ideale in essa, rappresentato meglio che la Vergine, è lo stesso poeta; e se vi troviamo pure le lodi di Lei, non per ciò possiamo tenerla un inno,

quando esse lodi sono invocazioni, ossia accessorii dell'idea principale, la quale non svolge che la situazione del poeta. Nè è da farsi le maraviglie come il trecento massimamente, in cui lo zelo religioso, che avea animato le crociate, non si era del tutto spento, non avesse avuto una lirica religiosa; poichè, considerando la natura della lirica, e le condizioni, che sono propizie a farle nascere, troviamo che essa è la manifestazione di un forte sentimento inspirato ed infiammato da fatti strepitosi e possenti. In tal caso la lirica religiosa non potea avere origine e grandezza, che al principio del cristianesimo, quando il gran fatto compivasi, che due imperi si combattevano con ogni potere a vicenda, il nuovo principio cristiano per trionfare universalmente sovra i frantumi dispersi dell'antico colosso pagano, ed il vecchio principio pagano alla suà volta cercava impedire ogni conquista novella, che ogni dì più andava facendo la religione della Croce. Quando schiere di giovani e donzelle si gittavano ardimentosi a far testimonio del lor sangue alla verità, e fra gli eculei ed i tormenti s'inebriavano della gioia del Paradiso; quando la vita stessa del Cristiano non era che una poesia; ed oh! quanto bella, quanto sublime; quando l'inno arpeggiato su le celesti corde s'alzava di continuo dal chiuso delle catacombe, e il sospiro del cuore, come fiammella

viva, era rizzato verso la magione del Cielo, allora era il tempo che la lirica religiosa avrebbe potuto mostrare tutto il suo potere. E di fatti gl'inni della Chiesa, che a quel tempo si venivano componendo, hanno l'impronta della più sublime lirica, e la più grande potenza di sentimento vi domina per tutto. Ma per mala ventura la lirica religiosa trovò allora un forte impaccio al suo perfetto svolgimento; imperocchè la lingua latina, che essa dovette usare, oltre ad essere già cosa morta ed imbarbarita, ancora non si prestava a quello spiritualismo intimo e profondo, che aveano i sentimenti cristiani. Se allora fussero surte le lingue moderne, organate dal principio cristiano, e tutte perciò informate dei suoi spiriti, allora il pensiero ed affetto cristiano, non trovando impaccio nella forma, avrebbe potuto innalzarsi a tutta l'altezza lirica. La forma, sebbene cosa accessoria e subordinata al pensiero, non però di meno essa è quella materia sorda, che non volendo ben rispondere all'intento dell'artista, tarpa sovente i voli più sublimi del genio, e gli vieta il potere liberamente espandersi. Passata intanto quella prima opportunità, la lirica religiosa non ebbe più l'ispirazione e l'alimento nei tempi avvenire. È vero che la lutta del cristianesimo non finì con i suoi primi trionfi, e lo spirito d'errore non cessò mai di far guerra alla santa e salutare dottrina; ma

non era più un mondo armato contro un altro, l'uno pugnante contro la crudeltà, l'altro vincente con la sofferenza e col martirio; non era più un conflitto di azioni e di avvenimenti, non v'era più l'esaltazione delle passioni che giganti si gittavano nel campo. Era invece la lutta dell'intelletto, si contrastava speculativamente, era interessato l'intelletto, e non il cuore; perciò poteva avanzarsi la scienza, non sorgere la poesia. Onde lo stesso Dante. quando volle rappresentare il domma cristiano indipendentemente dagli affetti umani dà nello scolastico e nell'arido; chè tutto il potere di sua sovrana fantasia non potè arrivare a poetizzare la scienza. Non ogni vero può addivenire fantasma poetico, ma quello solo che ha rapporto agli affetti umani e vi si connette in modo da scendere dalla sua astrattezza per venirsi a concretizzare nella realtà della vita. Passato adunque il momento dell'entusiasmo religioso, le moderne nazioni tutte, come l'Italiana, lasciarono senza lirica religiosa. E quando ne' secoli appresso si tentò di rivelare il sentimento cristiano, si potè fare epicamente, non liricamente; chè mentre l'epopea ha bisogno di un passato per svolgerlo fantasticamente in un modo obiettivo, sotto forma di narrazione; la lirica per contrario ama il presente, bisognando che l'affetto e l'entusiasmo che deve in essa dominare sia mosso ed istigato da

forti sensazioni, e dall'attualità vivente. A queste cagioni che impedirono al trecento lo svolgimento della lirica religiosa, altre ancora si vennero ad aggiungere nei secoli appresso, funeste ad essa, come a qualunque altra specie di lirica. Imperocchè al quattrocento e al cinquecento, voltisi tutti gl'ingegni alla imitazione antica, se mancò la vena alla libera poesia, molto meno poteva avere sentore di vita la lirica, che come cosa tutta individuale si spegne, come appena la libera operosità del genio è sopraffatta dalle regole dell'imitazione. Il seicento, sebbene noto pel suo cattivo gusto, ed invilito sotto la pressura della tirannide Spagnuola, pure fè balenare un fioco raggio di lirica religiosa. E ben a ragione: imperocchè in esso si porse materia a potere sollevarsi la lirica. A questa età l'Oriente minacciava potentemente versarsi sull'Occidente, e mentre la mezza luna portata dalla conquista appressavasi fino alle porte di Roma, Solimano ardito poneva l'assedio a Vienna, ed ivi minacciava di spegnere tutta la cristianità europea. Qui dunque l'islamismo pugnava acremente contro il cristianesimo, gli spiriti erano affranti dalla paura, il pericolo invadeva tutti gli animi, e quel pericolo fè sorgere un momento di religioso entusiasmo per il riscatto comune. Giovanni di Polonia, ed Eugenio di Savoia correvano intrepidi ad arrestare la

piena, che minacciava l'Europa, tennero fronte ai barbari col loro valore, ed il loro zelo religioso svegliò l'ammirazione universale, e l'entusiasmo dei poeti Filicaia, Zappi, Guidi, Chiabrera. Se il cattivo gusto e la fiacchezza non avessero invaso le lettere a quell'epoca, era proprio quello il tempo opportuno di poter sorgere splendida ed energica la lirica religiosa. Ma come le condizioni sociali erano assai contrarie a poesia, e gli animi lungamente infiacchiti sotto il servaggio, non avevano più capacità di sollevarsi a grandiosi affetti; così nella poesia religiosa che allora si vide sorgere, la forma si vide ringagliardita, ma il pensiero e il sentimento rimase fiacco e debole: quindi in mezzo al rimbombo delle parole, e della dignità sovente esagerata della forma, quella poesia non ti giunge all'anima, nè sorprende la mente con alcun'altezza di concetti. Aggiungasi pure a ciò che quel primo entusiasmo, destatosi, non ebbe lunga durata, e come appena fu allontanato il forte del pericolo, gli animi tornarono a languire nella loro inerzia, senza neppure più sentire una oscillazione del passato. Dippiù è da osservarsi come il sentimento religioso non essendo allora universale negli animi, nè la lutta apprendendosi come contrasto religioso più che politico, ed il pericolo più cristiano che nazionale, ne segue che l'ammirazione e gli affetti si volsero più

Digitized by Google

presso gli eroi che presero a pugnare, anzichè verso la causa che avevasi alle mani. Quindi quel bagliore di lirica religiosa che si vide apparire era immischiato all'elemento eroico, e cantossi la religione non tanto quanto la grande impresa degli eroi, che se ne fecero propugnatori. Dopo questo tempo la lirica religiosa si tacque, e si ebbe, invece del vero inno, qualche situazione, qualche sonetto, qualche poesia leggiera e fuggevole che volgeasi alla religione; lampi insomma passaggieri al più, e non vita durevole ed energica.

Venendo ora a toccare qualche cosa della lirica eroica, diciamo innanzi tratto come per essa altro non deve intendersi che la espressione sincera di un profondo sentimento sociale. Il sentimento eroico, al contrario dell'amoroso, è sempre pubblico, quantunque esso allignasse anche nel cuore dell'individuo. E però ognuno può intendere da ciò, che vera lirica eroica mai non potrassi avere, se non che al tempo in cui la patria grandezza è un idolo, in faccia a cui s'immolano tutti affetti privati. È vero che quando il sentimento sociale cessa di essere universale, si mantiene ancora vivo, per qualche tempo, in alcune anime privilegiate, e quindi in questa condizione la lirica eroica potrà ancora aver vita; ma è una vita che s'approssima a morte, è una face che, al mancare dell'alimento, prima di

spegnersi, manda ancora un vivo fulgore. La poesia eroica però, che può anche durare in tali condizioni, non ha più lo stesso andamento, che nell' epoca, in cui ampia scaturisce dallo spirito pubblico; chè essa mentre nel suo tempo felice è briosa, lieta, e colma di giulivo entusiasmo, quando passa al suo periodo, che possiamo addimandare di agonia, si fa mesta, adirata come l' animo, donde scaturisce, il quale fremente si trova a riagire contro la nullità ed il torpore universale. Così se la Grecia spirò la sublimità della lirica eroica di Pindaro, Roma non potè avere che appena qualche lampo di quella lirica eroica, che nasce nello stato di riazione: chè il sentimento patrio era grande e prepotente presso i Greci, spento quasi in tutto ai tempi di Orazio e Virgilio. Al trecento vi fu lirica eroica in Italia, ma quale potevano darla i tempi, in cui il sentimento patrio era guastato dalle ire di parte, che non pure accendevano vicini contro vicini, ma poneano anche turbamento e scompiglio fra coloro, che un muro ed una fossa serra. In tale rincontro la lirica eroica non aveva altra missione, che gridare pace e concordia: e Dante, di fatti, e Petrarca animarono la musa eroica con questo nobile sentimento di pace. Dante e Petrarca animati dallo stesso sentimento ci diedero una lirica eroica varia, secondo la varietà che corre fra i loro tempi; chè

mentre il primo è energico e fiero in mezzo ad un secolo di maggiore potenza di sentimento, il secondo ha nobiltà di pensieri, ma non la forza e la spontaneità, che non poteva dargli il suo tempo già cominciante a piegare al declino. E come il sentimento patrio si venne spegnendo dopo il Petrarca, così la lirica eroica tacque infino al seicento. Nel cinquecento, fra le frivolezze della vita, non si potettero avere che sospiri amorosi. Fuvvi pure a questo tempo la tanto famosa canzona del Caro al Re di Francia; ma non vale essa che ad attestare l' impotenza della lirica eroica. Il concetto, di fatti, in essa è tutto mitologico ed allegorico, attorniato da sentimenti frivoli; sicchè per tutto si sente un gelo di morte, che la fè degna di quell' oblio, di cui la seppero rimeritare i posteri. Ma allora un nuovo fatto compivasi efficace assai a risvegliare la lirica eroica. I Turchi giungono nel cuore dell' Austria, Giovanni di Polonia corre a difendere la religione, e nell' unità degl' interessi religiosi, che legava gli animi, il sentimento sociale allora si desta. Ed animò tale sentimento il Chiabrera, veramente non tanto felice, come nel genere leggiero, e più che il Chiabrera accese ancora il Filicaia, famoso per le canzoni a Giovanni di Polonia ed alla Regina di Svezia, nelle quali sebbene parecchi difetti si scorgano, pure non vi mancano altissimi pregi, fra i

quali si ammira una certa vibratezza, somigliante a quella di una poesia dettata dal cuore, sebbene il cuore non dettasse la sua. Ancora la vera ispirazione si mostra in barlume, e splende la poesia delle cose; quantunque i raggi fossero fuggevoli e non tali da produrre quello splendore perenne, che tutto circonfonde. Peraltro è gran lode al Filicaia aver saputo sollevarsi alquanto ad una poesia maschia in tempi corrotti: sicchè si scorge in lui il contrasto fra il suo sentire ed i tempi; mentre il sentimento eroico è in lui come la macchina degli antichi più nell' apparenza che nel fondo, ed è come un sentimento aristocratico, non vero sentimento sociale. Appresso fra la servitù d' Italia, e l' oppressione Francese, più che ogni altra svanì in tutto la lirica eroica.

Quando però si è profondato nel sommo del male, l' animo allora come spaventato, ne comincia a sentire l' orrore, e cerca rilevarsi. Questo che è generale nella vita, osservasi ancora nel dominio della fantasia e dell' arte. La poesia Italiana fin dai tempi dopo Dante, era venuta sempre più declinando, se non subiettivamente, chè i grandi genii mai non mancarono all' Italia, almeno obiettivamente, cioè, nell' altezza dei concetti, e nobiltà dei sentimenti: cagione le civili e morali condizioni della patria, che volsero sempre più al peggio. Si giunse sino

alla prima metà del secolo XVIII, ed il campo della poesia era diviso in tre schiere: a capo dell'una era il Chiabrera, dell'altra il Lemene, e la terza seguitava ancora la pedantesca imitazione del Bembo. Poneva la prima tutta la poesia nell'andamento del tuono, e nel romoroso rimbombo del verso: distinguevasi la seconda per una certa gentilezza ammanierata e feminea: nè la terza risguardava ad altro che alla correzione dello stile, al gusto della collocazione, ad evitare ogni cosa che possa menomamente offendere: ma in niuna ti sarà dato trovare un pensiero fecondo, un affetto che venga dal cuore, una forza divina. Però prima di spegnersi queste scuole, per dar luogo a miglior poesia, si vennero nobilitando; sicchè gli ultimi loro bagliori furono i più felici. Labindo di fatti, che fu l'ultimo della scuola cominciata dal Chiabrera, lasciò tali odi, che sopravvivono a quelle del Cesarotti; come vi ha tali anacreontiche del Vittorelli, che valgono meglio che quelle di tutta la scuola del Lemene e dello Zappi. Ma ove forse più il miglioramento si scorge è in quella scuola, che fondata al cinquecento dal Bembo, tacque al seicento per risorgere nel settecento; chè essa come fu scemata dei suoi difetti, così di vere bellezze fu animata dal Pindemonti; il quale quella maniera affettuosa e timida innalzò, con la dignità del suo spirito, nelle tenerezze sempre tenace del buono,

nella urbanità sempre seguace del vero. Questi fatti che dimostravano l'arte già disposta a sorgere dal suo abbassamento, furono poi aiutati e compiuti dalle felici condizioni dei tempi. L'Italia cominciò a respirare dalla sua oppressione, e pare che la Provvidenza avesse segnato un termine al suo lungo patire con la pace di Aix-la-Chapelle, che nuovi limiti fissò ai diversi principati d'Italia, e nuove dinastie v'introdusse, che annunziavano un'aurora novella. A questi grandi miglioramenti civili, che sempre meglio s'andarono avanzando, s'aggiunse pure, che il pensiero svoltosi possente nella ragione della scienza, dovea pur penetrare nell'arte, e far cessare il pazzo dominio della fantasia. Ed il segnale del rinnovamento fu lo studio di Dante da lunga età trasandato in tutto e negletto. E come Dante è tutto acceso di spiriti sublimi, il suo studio dovea accendere quei sentimenti donde sgorga la lirica eroica; come il suo divino amore per Beatrice idealizzata fino alla perfezione degli Angioli, dovea far ritornare la lirica amorosa alla sua originaria dignità; nè la lirica religiosa potea non sorgere possente dallo studio di quel Poema divino tutto vivificato dallo spirito di Religione. E subito, di fatti, i primi miglioramenti si videro derivare in ogni genere, per opera del Parini, che ci porse una poesia tutta civile e morale, ben intendendo egli

com'a poter germogliare i sentimenti nobili di ogni genere, convenisse prima stirpare la magagna dei guasti costumi, per opera del Varano, che ispirò la sua meditazione alle bellezze caste e soavi della religione; per opera del Monti, che se non valse ad infiammarsi degli spiriti di Dante, egregiamente lo ritrasse nello stile e nella poesia; per opera del Gozzi, che ci diè una satira virilmente morale, ma senza acrimonia e violenza; per opera del Manzoni, che nuova forma scultoria diede al sonetto. In generale poi come fu più virile il linguaggio della nuova poesia, così fu più morale lo scopo; e quell'elemento civile, a cui non si era posto affatto mente nei tempi andati, addivenne così preponderante da sottomettersi tutti gli altri elementi, o almeno intrecciarsi insieme. Così la poesia religiosa del Manzoni è insieme altamente civile; e se il poeta canta del Natale, rammenta come l'Angelo disdegnando le soglie dei potenti, scende a recar la pace nell'umile tugurio del poverello; se canta della Resurrezione, espone come la gioia del credente sta nel beneficare il suo simile, nell'allegrare il desco del mendico; se canta della Pentecoste, prega il Paracleto, che dispersi i pensieri violenti, solo ispiri la pietà che mantenga stretti gli uomini in una sola famiglia; se canta del Nome di Maria, non pone una situazione individuale,

Digitized by Google

ma svariata, come è varia la condizione dei mortali. Il Leopardi ugualmente la stessa poesia amorosa da individuale la seppe rendere sociale, e grida alle donne che ad alti affetti sia sprone la beltà; che loro incresca di esser chiamate madri d'imbelle prole, e che il lampo del loro sguardo fosse, come nelle donne greche, eccitamento al valore. Il Mamiani trasse lo stesso Idillio dal cerchio delle incantate fole degli antichi per ridurlo ad esser tutto morale e civile. Che se poi anche negli altri generi lirici intrecciossi l'elemento civile, da solo ispirò pure tali poesie, quali l'Italia non aveva avuto ancora per molti secoli, come di leggieri si può scorgere leggendo i cori del Manzoni, e parecchie delle canzoni del Leopardi. Onde vedesi che il rinnovamento alfieriano si venne avanzando, e depose ancora quell'ira e quella violenza, che l'offuscavano, per sostituirvi un'energia riposata e tranquilla, e più rette idee. Di fatti, se al finire del passato secolo, col sorgere della poesia sociale, il morale, il religioso e tutt'altro sentimento rimaneva quasi escluso, e subordinato al solo sentimento patrio, nei moderni s'intrecciano ed aiutano tutti insieme i nobili sentimenti in un armonico accordo, senza prevalere l'uno sull'altro. Il che massimamente fu compiuto per opera del Manzoni, il quale riprese e rinnovò l'opera dantesca nella sua completezza.

Da tutto ciò che abbiamo di slancio accennato, potrà ognuno di leggieri intendere come avea ragione il Leopardi, quando, ancora giovine, scriveva al Giordani, che la lirica italiana non era ancora sorta, e che conveniva crearla. Si può dire creata, o almeno felicemente iniziata, augurandoci che possa proseguire, dietro i grandi modelli, a raggiungere il suo compiuto e perfetto svolgimento.

LEZIONE XIV.

SUL DITIRAMBO.

Et libera vina referre etc. Orazio qui sensatamente pone il ditirambo fra i componimenti lirici; ma pare inclinare alla opinione invalsa poi comunemente, che non avesse altro scopo, che il cantare *libera vina*. Noi considerando più intimamente la natura di tal genere di lirica, vedremo pure la ragione perchè molti secoli siasi tenuto essere il ditirambo come un inno innalzato a Bacco. E dapprima diremo come il ditirambo, risguardato nella sua intima essenza, è senza dubbio una delle più sublimi specie della lirica; imperocchè il suo volo per lo più ha luogo quando l'anima religiosa abbagliata dallo splendore della divinità, non sentendosi capace a darne un'im-

magine adeguata, si sfoga in grida ed esclamazioni, ovunque mirando impresse l'orme del suo potere. È il carattere ditirambico, di fatti, che prevale in molti dei salmi, e splendidi esempii ne sono il salmo XXIX ed il XXXIII. Il poeta però, nel sorgere a tale altezza lirica, fa pruova di un entusiasmo indeterminato, sforzandosi ed agitandosi per ogni verso a rivelare allo spirito ciò che la parola non può esprimere. Quindi ne avviene che invece di poter contemplare il mondo con occhio calmo, ed affisarsi ammiratore sopra ciascuna scena, è costretto a rappresentarsi le esistenze esterne nel loro insieme, senza regolarità di sorte, ma come un eco svariato del pensiero che l'agita, su cui il mobile sentimento trascorre ansioso e come frenetico. Come poi nell'ideale non procedono coordinate ed armonizzate le parti, così gli stessi balzi si manifestano ancora nelle forme esterne, e nel ritmo interrotto e saltante. I Greci, che furono i primi a dar forma precisa al ditirambo, solevano cantarlo nelle feste Dionisiache, ed i cantori erano uomini fatti prima alticci dal vino, che, gridando, rinfocolavano il loro entusiasmo, con voci nuove, con metro vario, alla maniera che meglio tornava loro acconcia nella foga del dire. Da ciò prese origine l'opinione, che il ditirambo suonasse inno a Bacco, innalzato nel bollore del vino, e nella pazza esultanza che invadeva

i sensi. La lingua intanto parlata dai Greci rendeva agevole l'uso, anzi la frequenza di questa specie di canto; imperocchè esso aveva una naturale attitudine di raccozzare insieme vagamente più parole; cosa che molto faceva all'uopo, e ben prestavasi ai ghiribizzi di un estro sregolato. Periodicamente dei ditirambi s'intrecciavano presso i Greci; e questo periodo stabile di ripetizione ravvalorò per molti secoli quella credenza suscitata per la prima sua origine: che ditirambo suonasse canto in onore di Bacco e del vino. Quantunque questa è da tenersi una circostanza tutta esterna; come è da riflettersi pure, che se forme stabili prese il ditirambo presso i Greci, nondimeno esso, se non netto, almeno immischiato nel più sublime modo rattrovasi nella lirica antica, nei salmi, come vedemmo. Nella nostra lingua Italiana fin dal secolo XV abbiamo avuto il ditirambo nell'Orfeo del Poliziano, nel coro cioè delle Baccanti, introdotto in quel primo abbozzo del dramma moderno. Appresso il Chiabrera avendo fatto proponimento di voler trasportare nelle lettere Italiane tutte le diverse forme dell'arte Greca si provò pure a scrivere dei ditirambi. Ma non avendo egli i modelli che lo potessero guidare nella via, niente essendo venuto a noi dei molti ditirambi che scrissero i Greci, egli falsò la natura del componimento, e da un inno sublime, quale dovette essere

nella sua origine, lo fè scendere come nel trivio, adoperandolo a cantare il vino, ed i benefizii che reca al mortale. Sul quale andare si tenne pure il Redi nello scrivere il suo celebrato Bacco in Toscana; imperocchè in quel poemetto ditirambico non altro intendimento ci rivela l' autore, che di voler celebrare i vini di Toscana. Ed è però che appena egli ha narrato brevemente come Bacco, tornando d' Oriente, si fosse fermato in Toscana a far saggio dei preziosi vini, che gli aprici colli di quel paese producevano, in tutto il resto con parlare interrotto ed ebro s' intrattiene a ciarlare col nume: nè interrompe un tale conversare se non per cercare di tratto in tratto nuova ispirazione in un nuovo bicchiere che tracanna. Noi a considerare il ditirambo del Redi, secondo che l'autore si propose di farlo, lo possiamo dire opera perfetta: imperocchè felicemente con vivace fantasia seppe egli imitare il linguaggio di chi è preso dal vino, in quelle parole così speciose che seppe intrecciare, in quel variare di metro, ed in tutto l' andamento dell' opera. Se non che notiamo solo come una leggier menda in lui l' uso di alcune frasi, che lungi di parere spontanee e fresche, mostrano lo studio dell' autore nel comporle, volendo forse non lasciare in tutto le forme convenzionali di scrivere. Non possiamo però lodarlo per alcun modo d' avere così

alterata l'originaria natura del componimento, e mutata l'essenza quale noi innanzi l'abbiamo esposta. Dopo lui altri tentativi ditirambici pur si fecero; ma sebbene tutti avessero tenuto il suo modo nell'avviare il componimento, niuno valse lui nella speditezza e nel gioco di fantasia onde procede; e però egli è rimasto solo fin ora a rappresentare il ditirambo in Italia. Dei voli ditirambici spesso si sono immischiati in quelle, che si addimandarono ballate; ma sono slanci parziali, che formano parte, e non un tutto di sè: onde noi, senz' altro, poniamo qui termine a quello che sul ditirambo si può dire.

LEZIONE XV.

SULLA PROPRIA NATURA DELL' OPERA POETICA, E SUI DIVERSI GENERI DI POESIA

Descriptas servare vices etc. Orazio qui due cose richiede come essenziali nel poeta, *serbare vices*, ossia la propria natura dell' opera, *et operum colores*, ossia che lo stile sia adatto alla materia. Non adunque chi fa versi è da dirsi poeta, ma ben altro richiedesi ad essere salutato di tal nome; e noi a svolgere così importante precetto, tanto laconicamente espresso da Orazio, ci faremo dapprima a vedere la natura dell' opera poetica in generale, e

poi la natura diversa dei diversi generi di poesia. Ma tralasceremo di parlare del colorito, cioè dello stile; avendo innanzi esposta la natura dello stile poetico in generale, ed accennando Orazio stesso nei versi seguenti come conviene che varii lo stile secondo il variare dei soggetti.

Ed a farci da capo, diremo, come l' opera poetica debba formare un tutto organico in sè completo. Perchè poi possa ciò conseguirsi fa mestieri che l' idea fondamentale di essa si presenti come unità, a cui si rapportano le diverse parti per formare un insieme vivente; il che facilmente si giunge a conseguire, quando essa idea si concepisce come un'azione o passione, che sorge dal fondo di una natura individuale. Ed è però che i personaggi non debbono servire a mostrare un'idea astratta, ma l'idea, nella loro operazione incarnandosi, deve prendere una forma concreta: così nell' Iliade è l' ira di Achille come il centro, a cui si attaccano tutti gli avvenimenti così dalla parte dei Greci, come dei Troiani. Se abbiamo intanto accennato un'opera di arte dover presentare un tutto ben organato, fa mestieri che pur consideriamo come le parti debbono essere tessute perchè ne risulti tale organismo. Diciamo adunque, che arrestandosi l'arte al particolare, perchè la rappresentazione riesca viva, fa mestieri che ogni parte, anzi ogni

momento sia interessante e vivente; e quanto più il soggetto principale è interessante, tanto maggior cura richiedesi nell'organizzazione di ciascuna parte. Che se poi la poesia deve arrestarsi a dipingere i particolari, ognuno intende in suo senno come essa debba procedere più lenta che il ragionamento, il quale tendendo dritto al suo scopo, mai non s' arresta nel cammino. Non bisogna però trasandare di avvertire, che se abbiamo detto potere e dovere la poesia intrattenersi nei particolari, non debba intendersi che abbia questa facoltà senza limiti; poichè se fosse presa dal vezzo di volere emulare alla fedeltà, come per alcuni s'insegna doversi fare, le incontrerà sovente d' introdurre dei particolari insignificanti, che la renderanno noiosa e fredda. Oltre a ciò non potendo la poesia che agire sull'immaginazione, e dovendo esporre l' oggetto per tratti successivi, se troppo va per le minute l' immagine arriva a sperdersi nella confusione. Onde fu ben rimeritato della sua poca perizia un poeta Inglese dal buon senso pratico di Lady B...., alla quale stando egli a recitare una lunga descrizione della rosa, mentre insieme, d' inverno, sedeano al caminetto, era assai svagatamente udito. Del che facendo esso richiamo, Lady gli rispose: « Tu mi hai eccitato » desiderio di vedere una rosa, ma me l' hai noto- » mizzata in tanti stami, petali, e che so io, che

» più non la raffiguro; onde durando in me il desi-
» derio di vederla, perchè non potrei per la stagio-
» ne trovarla pei prati, mi sono indotta a cercarne
» una figurata nella felpa del mio sotto piede ». Potrà pure la descrizione essere esatta e ben tessuta, e pure non esser poetica; onde qui proprio mi si manifesta la ragione di quel detto di Milton: che puossi talvolta lodare l'artista, e biasimarsi l'opera. Se volessi addurre degli esempii, assai potrei raccoglierne; ma uno può bastare per tutti, ed è la celebrata descrizione della Maga Alcina dell' Ariosto, ove ad onta della somma arte dell' autore, pure la descrizione non è perfetta, anzi non è poetica, solo perchè non si porgeva soggetto di poesia, o a dir meglio perchè la poesia non potea particolareggiare tanto, e porgere nondimeno un'immagine chiara. Ciò fermato, vogliamo qui ancora avvertire, come, secondo variano i generi di poesia, debba il cammino essere più o meno rapido: onde se l'epopea può meglio arrestarsi sui particolari e digredire più largamente, la lirica e la drammatica debbono correre più precipitose e concitate; quantunque il dramma romautico anche ha voluto largheggiare in azioni episodiche a meglio determinare i caratteri e la situazione principale.

Lavorate intanto le parti del lavoro poetico così compiutamente nei suoi particolari, che ciascuna

venga a formare un tutto indipendente, ed a reggersi da sè; pare che ciò contrasti a quella unità che abbiamo stabilita come prima qualità che debba avere un'opera d'arte. Ma ben ponderandosi la cosa, l'opposizione non si mostra che apparente: imperocchè l'indipendenza mai non può giungere a segno, che una parte si separi in tutto dalle altre. Richiedesi solo che l'una non sia all'altra subordinata come mezzo; ma tutte poi rimangano fra loro legate per un comune rapporto, che è quello di esser tutte diversa manifestazione delle diverse facce dell'unica idea fondamentale che informa e vivifica tutta l'opera. Ed è però che l'unità artistica non è che un legame interno che unisce armonicamente le parti, mentre se essa unità si mostrasse visibile, allora apparirebbe come uno scopo, a cui tutte le parti si coordinano come mezzi, e per tal modo svolgendosi la serie dei rapporti logici, si scenderebbe nel campo della prosa. Come l'anima è vivente in tutte le membra, senza che lor toglie l'apparenza di una esistenza indipendente; così l'unità deve mostrarsi come l'anima occulta, che vivifica il tutto nelle sue parti.

Accennata così in generale la natura dell'opera d'arte, la quale esattamente deve serbare il poeta; facciamoci ancora a vedere brevemente l'indole propria di ciascun genere di poesia. Ed a cominciare

Digitized by Google

dall'epopea, diciamo: che essa ci svolge un avvenimento, determinato per le azioni degli Dei e degli uomini; di guisa che quanto si succede deriva dalle potenze morali, divine ed umane, ed ancora dagli ostacoli esterni. che riagendo, ritardano l'azione. E però prendendo l'azione una forma di libero avvenimento, il poeta non punto si rivela, ma rimane nascosto. Esponendo l'epopea un'azione in tutte sue fasi, coi caratteri che ne rivelano la grandezza, e con tutte le complicazioni che producono gli accidenti esteriori, viene a rappresentare l'obiettivo solo nella sua obiettività; poichè il poeta non espone il quadro come una concezione propria, e come l'espressione della sua ispirazione. E però essendo indipendente da lui l'avvenimento che racconta, la sua parola procede calma ed uniforme; nè bene risponderebbe alla natura della cosa, se altro modo tenesse.

La lirica, in opposizione all'epica, lungi dallo svolgere un'azione, non esprime che i movimenti interni dell'individuo; il poeta non prende a narrare un grande avvenimento, ma rivela sentimenti personali come produzione vivente del suo spirito: onde è poi che la lirica non pure deve procedere coll'impeto e furore di un sentimento agitato, ma la parola deve ancora di fuora rivestire una movenza musicale.

La drammatica poi riunisce gli elementi dell'epopea e della lirica: imperocchè mentre da una parte essa mostra l'obiettivo in un'azione che si svolge dinanzi a noi, dall'altra rivelasi il subiettivo nei motivi interni, che muovono ad agire i personaggi; sicchè il loro destino risulta di necessità dalla loro azione e passione individuale. Nella drammatica adunque, come nell'epopea, si para un'azione, una lutta che al fine si snoda; incidenti ancora si frappongono, e potenze morali s'intrecciano, di guisa che l'umana attività si trova a fronte di un destino che guida gli avvenimenti, o di una provvidenza che li dirige: ma l'azione non ci è esposta sotto forma di narrazione, vedendola noi viva e presente venir fuora dai caratteri dei personaggi, come nella lirica. In riguardo poi alla rappresentazione, è l'uomo vivente stesso che ne forma l'istrumento; il quale deve, come nella lirica, esprimere come idee proprie quello ond'è penetrato.

Chi queste vicende diverse non sa serbare, nè nota attentamente e mantiene le differenze, meritamente dice Orazio, non poter aver nome di poeta. Massime al felice accordo dell'ideale col sensibile vuole attentamente risguardarsi; chè se questo manca, l'opera non riuscirà punto artistica. Così avviene sovente che presso i popoli settentrionali l'idea prevale con discapito della veste esterna; sic-

Digitized by Google

chè appalesandosi troppo all'aperto, e non come anima invisibile a traverso i movimenti del corpo, l'opera prende la natura più di speculazione filosofica, o meditazione dello spirito, che di una libera e spontanea creazione fantastica. E per contrario, i popoli meridionali troppo sovente fanno prevalere la parte sensibile; sicchè l' idea rimane come affogata, e riuscendo così vacuo il lavoro, non giunge a destare alcun interesse. Se Dante e Raffaello sono tenuti principi fra gli artisti, è perchè niuno meglio di essi seppe in così proporzionata armonia unire insieme i due elementi.

Venendo poi a dire un nonnulla sulla convenienza dello stile e dizione poetica al soggetto, facciamo solo riflettere che l'espressione è il riverbero esterno e sensato dei pensieri, ed immagini; sicchè noi non potendo intendere la mente dell'autore che sotto quell'apparato sensibile, ove l'espressione è inesatta, noi stortamente intenderemo le cose.

L'importanza adunque dell'espressione è tale, che giustamente riflette il Jouffroi, che nel solo mutarsi di questa il pensiero può mutarsi da comico a tragico, e viceversa. E noi soggiungiamo ancora coll'Hegel, che non pure l'espressione deve adattarsi alla natura diversa del pensiero, ma anche l'armonia stessa, ed il torno del verso e del periodo; sicchè questo dovrà procedere or vibrato, or

Digitized by Google

lento, ora pieno, ora semplice, or dignitoso, or dimesso, secondo meglio conviene alla natura del pensiero. Vogliamo però qui in ultimo avvertire, che se Orazio vuole elevato il parlare tragico, ed umile il comico, non debba intendersi, che l'uno sia tronfio, e l'altro pedestre e negletto; imperocchè come il buon giudizio deve infrenare la fantasi aperchè non trasandi a forme ampollose e strane, così dall'altra parte il parlar comico dovrà essere famigliare, ma scelto, sicchè aiuti e avvalori l'ironia comica.

Ma qui, mentre parliamo di doversi variare il linguaggio secondo varia la natura del pensiero e del sentimento; un'altra quistione spontanea si para innanzi alla mente, che opportuno stimiamo scioglierla brevemente. Può, domandiamo, in un'opera poetica ad un sentimento che deve essere predominante per tenerci sempre fermi nella stessa impressione, immischiarsi altro sentimento che fosse di diversa natura? Noi non pure reputiamo ciò comportevole, ma opportuno; poichè un sentimento, o gaio, o tristo, o d'altra natura che fosse esclusivo, ci arriverebbe per avventura a stancare, allo stesso modo che una melodia, sempre prolungata in un tuono, ci produrrebbe forse una noia. Il nostro cuore è così fatto, che per quanto piega volentieri, e si posa in un affetto, pure ama spesso sva-

gare per mostrare la sua fervente operosità. E che non m'inganni nel mio giudicare mi sta mallevadore Dante col suo sovrano esempio, il quale sempre varia nelle impressioni, e trasvola dai sentimenti più mesti ai più gioiosi, toccando rapidamente le diverse corde del cuore umano, che sempre rispondono con piacere. E con ciò io intendo ancora la ragione perchè tutti i sommi maestri hanno introdotto dei personaggi buffi in mezzo alle opere le più gravi, cominciando dal Tersite di Omero, e venendo sino al D. Abbondio del Manzoni, e al Mefistofele del Goëthe. Ma questo, che lungo discorso richiederebbe, differiamo in altro luogo più opportuno, bastandoci aver solo accennata la cosa.

LEZIONE XVI.

SUL PATETICO

Non satis est pulchra esse poemata etc. La parte patetica ed il maneggio degli affetti formano la cosa più interessante in ogni opera di arte: tanto che Euripide accanto alla sapienza faceva sedere gli amori, volendo con ciò indicare che sentimento profondo non possa stare senza vivido affetto. Questa parte dell'affetto però o era trasandata, o sfiorata

solamente di leggieri e colta nella superficie dagli antichi scrittori pagani; poichè essi dalla loro sensibile e superficiale religione erano più richiamati alle esterne apparenze, che all'interna contemplazione; e quindi non penetravano a leggere nel fondo del cuore umano, e svolgere l'andamento degli affetti. Il sovrano ingegno d'Omero non si appalesa tanto nelle patetiche scene, come spicca nelle vive descrizioni, e nei ben delineati tratti della natura esteriore, tanto che meritamente egli fu detto «primo pittor delle memorie antiche». Tra gli antichi solo Virgilio, la cui anima candida seppe quasi indovinare il cristianesimo, è quello che sa insistere sullo svolgimento dell'affetto, e delicatamente lo ritrae. Pruova ne siano non gli amori di Didone, che ei tolse di peso da Apollonio Rodio, ma le furie e la disperazione dell'abbandonata regina. La religione cristiana richiamando alla vita dello spirito, dovea trasfondere nelle lettere il profondo e meditato linguaggio dell'affetto. Dante, che è il primo e più grande poeta cristiano, sebbene il soggetto che avea alle mani di rado gliel conceda, pure come l'occasione gli si dà, da sommo maestro dipinge l'andamento vario dell'affetto. Basta a contestarlo la Francesca da Rimini, ed il Conte Ugolino; i quali episodi se a preferenza si ammirano, non è perchè chiudono più alti pensieri, ma pel versare che fan-

no maggior dovizia d'affetti. Il Petrarca meglio che ogni altro avrebbe potuto entrare nella via della passione, e seguitarne passo passo i tortuosi andamenti; eppure o la boria dell'ingegno, che trasse anche lui alle sottigliezze, alle ripetizioni leggiadre e ben velate d'una medesima idea, o la natura del suo amore, forse troppo carnale sebbene ravvolto sotto i veli platonici, ne lo distolsero: onde la sua poesia amorosa si riduce a continui atti di adorazione e di rammarico per vedersi non corrisposto, alternati con fredde espressioni di religioso rimorso. L'Ariosto è stato quello che il meglio forse fra tutti ha saputo fermarsi a svolgere la passione; e le prime furie di Orlando sono un bel saggio di questa che noi possiamo chiamare epopea dello spirito. Il manco intanto di tal arte nella nostra letteratura a noi pare che sia derivato dall'essersi le nostre lettere troppo impregnate di paganesimo fin dal loro nascere alla corte del secondo Federico. Ed è però che lo spirito del cristianesimo avendo finalmente penetrato le lettere ai tempi moderni, più frequenti che in qualunque altra età si vanno ai nostri dì ripetendo gli esempi di tale arte interna e spirituale che traccia la storia degli affetti. Grande difatti per tal verso è il Monti nel suo Aristodemo; ove egli, messi in gruppo tutti gli affetti nel primo atto, negli altri appresso non fa che bel-

Digitized by Google

lamente svolgere quei primi germi, senza mai niente ripetere. Ed oltre all' Aristodemo possiamo pure sotto questo riguardo assai ammirare fra i prodotti del moderno ingegno l'Ildegonda in ispecialità del Grossi, il Consalvo ed il Primo amore del Leopardi, ove con tutto il possibile magistero la gradazione dell'affetto ci è posta sott'occhio. Aggiungeremmo ancora la conversione dell'Innominato del Manzoni, se non scorgessimo un certo manco nel recarsi che fa il pentito da Federico Borromeo: ma forse l'autore dopo avere così egregiamente ritratto l'avvicendarsi dei diversi sentimenti che agitavano quell'anima nel castello, si volle poi brevemente passare nel resto, per non troppo menare alle lunghe la scena. Onde è che noi citeremo piuttosto come capolavoro in tal genere il divino coro dell'Ermengarda. E per non troppo allungarci nel novero, ci staremo contenti ad accennare in ultimo a talune scene delle prigioni di Silvio Pellico; sebbene non di tutto il libro, come vogliono alcuni, forse potrà dirsi lo stesso, e massime di quel tratto ove l'autore assai freddamente ci narra la sua unione cotanto bramata coll'affettuoso Maroncelli.

La vita intanto e lo svolgimento maggiore dell'affetto nell'arte cristiana fa sentire anche all'estremo il suo riverbero sensibile nella maggiore armonia del verso. La versificazione antica, che re-

golavasi secondo il metro, esprimeva anche all'esterno la poca spiritualità dell'arte; ma nelle lingue romanze, ispirate dal cristianesimo, al metro è stato sostituito l'accento, che vale ad esprimere un'armonia più interna e spirituale, e si è aggiunta ancora la rima. Difatti la misura delle lunghe e brevi, e le cesure che danno l'animazione al verso antico, s'appoggiano sulla parte materiale del linguaggio, mentre coll'accento l'armonia si lascia determinare da una intonazione superiore, per la quale il senso spirituale delle parole dà ad esse la loro espressione. La rima poi compie l'ufficio di far marcare l'elemento sensibile, che nella troppa concentrazione dell'animo rimarrebbe inosservato; al che si richiede necessariamente il forte accordo della rima, non bastando la delicatezza dell'armonia ritmica. Ancora la ripetizione de'suoni simili ben appalesa l'anima concentrata, ed il me nel ritorno degli stessi suoni cui spesso si congiungono pensieri analoghi, prende coscienza di sè, e si sodisfa in tale riflesso della propria attività. Onde vedesi, che se non fu fatto con fino accorgimento, è certo da considerarsi come un incidente assai singolare, che la rima, sebbene fosse estranea alla lingua latina, s'incontra in Orazio là appunto ove egli vuole inculcare, che *poemata dulcia sunto*, cioè ove raccomanda l'espressione dell'affetto, e l'espressione dell'anima in sè ripiegata.

Digitized by Google

LEZIONE XVII.

SUL MODO COME TRASFONDERE GLI AFFETTI

Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi etc. La poesia proponendosi come suo scopo, o almeno giungendo come necessariamente allo scopo di svegliare gli affetti, Orazio con semplice modo si fa qui ad insegnare come efficacemente si possa raggiungere la meta. E dapprima noi richiamiamo alla mente, come la poesia non dovendo svolgere il pensiero nudo, ma sibbene il pensiero ravvalorato dall'affetto e lumeggiato dalla fantasia, e formante così quella sintesi psicologica che sentimento addimandasi, ognuno potrà intendere come per sua natura l'opera poetica è capace di muovere il cuore, e trasfondervi tutto il tesoro degli affetti. Ma giustamente dice Orazio che mai non potrà raggiungere tale intento, se compenetrato vivamente dall'affetto non si mostri l'animo del poeta. Gli affetti difatti, come le qualità fisiche del calorico, dell'elettricismo ed altre, si comunicano al contatto, e s'accendono simpaticamente per sola vicinanza d'affetti. Finchè Achille rimane fra le Meonie ancelle, torce il fuso, e Amor sel guarda e ride; ma come vede lampeggiare armi e brocchieri, gitta specchi e

Digitized by Google

smaniglie ed a quelle si slancia. Che se dunque è così naturato l'uomo, il poeta mai non fallirà al suo scopo, quando per acconci modi sa invadere l'altrui animo per simpatia d'affetti, onde si mostra acceso. Ma come per falsa via può facilmente errarsi in tal punto, e scrittori assai sebbene illustri sono rimasti lontani dall'imberciare al segno; così opportuna cosa stimiamo accennare come fa mestieri comportarsi per potere nell'altrui animo efficacemente trasfondere gli affetti. E dapprima giova considerare come il solo πάθος, al modo che l'intendevano gli antichi, cioè l'affetto guidato e sorretto da un principio razionale, è capace di attrarci simpaticamente; mentre la passione turbolenta che hanno ad esso sostituito i moderni, avendo sempre nella sua natura qualche cosa di basso, se non di vituperevole, rimuoverà sempre indignato il nostro animo: grazie a quel che di nobile e santo rimane ancora nel fondo della nostra natura. Fermato adunque che nell'arte non v'ha che il solo patetico che sia capace di produrre simpatici affetti; facciamoci a vedere come esso debba svolgersi e manifestarsi all'esterno per trasfondersi compiutamente nell'altrui animo. E comechè esso si genera in un'anima ricca di profondi sentimenti, che non potendo rimanersi in sè stessa concentrata, mossa da una forza espansiva ama versarsi al difuori, o-

gnuno può intendere come il carattere di concentrazione non è quello che esprime convenientemente la natura dell'affetto. Perciò pare che non abbiano molta ragione gli Alemanni quando si fanno a deridere i Francesi, e la loro eloquenza delle passioni. Non è tale eloquenza un semplice giuoco di parole, come essi la tengono, ma assai s'avvicina a quel modo che tenevano gli antichi, esprimendo ciocchè la passione ha di più profondo. Non neghiamo che assai grave è il peccato dei Francesi di spesso introdurre fredde riflessioni nell'espressione dell'affetto; e assai vituperiamo la Fedra di Racine che lungi dal mostrarsi presa dalla passione, pare che ponga studio ad analizzare la sua passione per diletto degli spettatori; dimostrando con tal procedere che essa non è veramente nello stato d'affetto, e quindi non potrà fare l'uditorio a quegli affetti partecipare. Ma non sappiamo nemmeno lodare gli Alemanni, che disgustati dell'abbondanza francese, giungono a tal punto di energica concentrazione da non esprimersi al difuori che in una semplice interiezione: il qual modo ci pare più proprio di un'anima incolta, che di un cuore colmo di sentimento che vuol trasfondersi negli altri. Schiller, sebbene poeta per molti lati inferiore a Goethe, pure riesce assai più patetico; poichè mentre questi usa, massime nella lirica, una maniera così intensa

di rappresentare, che spesso lascia intendere i pensieri senza punto svolgerli; quegli largamente va descrivendo i sentimenti dell'anima in tutto il loro sviluppamento. Voltaire e Shakespeare sono anche opposti per un altro lato in riguardo al patetico. Si è detto, che questi è ciò che quegli vuole apparire; e che se il poeta francese dice « io piango », l'inglese piange realmente. Ma se veramente Shakespeare si contentasse di essere quello che Voltaire s'ingegna apparire, sarebbe meno efficace nel trasfondere gli affetti; poichè molte volte un'apparenza ingegnosa può arrivare a prendere l'aspetto della realtà, mentre essere in realtà in uno stato, senza che questo stato si rilevi per esterna manifestazione, niun movimento può produrre nell' altrui sensibilità, dietro l'agitazione della quale possono solamente gli affetti svegliarsi nel nostro animo. Perchè adunque il patetico possa potentemente trasfondersi, fa mestieri che si mostri vivo e reale; e però non solo l'animo lo deve sentire, ma mostrare e dire di sentirlo. Allorchè Dante non pure si sente preso di pietà per Francesca, ma dice ancora di sentirsi commosso, e si mostra così vinto dal sentimento da cadere come corpo morto, egli ha compiutamente adempiuto allo scopo dell'arte; ed ogni anima sensibile che legge quel divino episodio si sente così agitata, che una lagrima spontanea ve-

desi scorrere dalle ciglia. Da tutto ciò intanto ben ricavasi, come chi non sente veramente l'affetto, mai non potrà farlo ad altri sentire. Nè qui la finzione può essere tanto felice da arrivare a vestire l' apparenza della realtà; mentre la sensibilità altrui non giunge mai ad ingannarsi. Anzi qui ogni artificio nuoce assai più di quello che possa giovare; imperocchè il vero affetto quanto è ricco nella sua manifestazione, altrettanto è semplice; onde il menomo studio subito apparisce e lo guasta. Il Guarini usò tutta l' arte nel suo Pastor Fido per parere affettuoso; ma quella lettura ci lascia freddi, mentre l' Aminta nella sua schiettezza parla efficacemente al nostro cuore. E dobbiamo qui ancora soggiungere che quanto più un' anima è disposta all' affetto, tanto più acutamente sa scorgere il falso che sotto le belle apparenze s'asconde. Una gentil donna da un chiaro nostro letterato ricevendosi delle lettere assai ricolme d' affetto, sempre dolevasi nell'animo suo che non fosse amata: e pur quelle lettere parevano sì vive, ed erano tanto belle! ma ella non ingannavasi; chè veramente ove molta industria si scorge a voler parere affettuoso, trovasi l' indizio sicuro che verace affetto non alligna. Da quanto abbiamo detto intendendosi bene quanta parte è il patetico nell' arte, e come esso non può fingersi, noi consigliamo a chi forti affetti non sente bollire nel

suo cuore a lasciare di voler essere poeta, e a darsi forse con miglior pro alle matematiche.

Veduto intanto come debba trasfondersi il patetico, vogliamo qui anche in ultimo accennare qualche cosa del patetico obiettivo e subiettivo, che ha messo tante quistioni. Il patetico subiettivo è quello che deriva più dalla passione nell'individuo, sia che questa rimanga concentrata in sè e si esprima per aforismi, sia che si svolga in tutta la sua violenza; il patetico obiettivo poi sgorga dal principio fondamentale che anima e vivifica tutta l'azione. I poeti che vogliono con scene toccanti muovere la sensibilità si servono del patetico subiettivo. Ma per quanto abbiano saputo essi ben dipingere le sofferenze individuali, e l'interna lutta; pure il cuore umano è più commosso da quel patetico che poggia sopra un fondo più generale ed obiettivo. I gridi che vengon fuora da un'anima trafitta ci commuovono forse più fortemente, ma l'impressione è passaggiera e tosto dilegua; mentre ciocchè si fonda sul positivo e non sull'accidentale produce durevole e profondo commovimento. Quando il patetico subiettivo volle Euripide trasfondere, l'arte cominciò a guastarsi e venne meno; non più si tenne a quella dignità e grandezza ove la collocò Sofocle, il quale è ricco di patetico, ma d'un patetico tutto sostanziale ed obiettivo. L'anima affettuosa del Pel-

Digitized by Google

lico tutta si trasfuse nella tragedia; ma la sua Francesca da Rimini dopo un istante ci lascia freddi, perchè tutto subiettivo è il suo patetico: per contrario durevoli sono le impressioni che lo Schiller ci produce, perchè obiettivo è quel patetico di cui egli anima tutta l'azione del dramma. E di vero ciocchè produce un effetto drammatico profondo e durevole ha l'elemento sostanziale come fondo dell'azione, l'elemento morale come forma, cioè la grandezza dell'anima e del carattere: due punti nei quali è eccellente ed a tutti sovrasta Shakespeare.

LEZIONE XVIII.

SUI CARATTERI

Intererit multum Davus ne loquatur etc. Contro questo sapiente precetto, fondato sulla natura, che Orazio prescrive, peccano, come avvertiva il Gerardin, assai sovente i moderni romantici, i quali pretendendo rendere veri e naturali i caratteri, li fanno invece grossolani e grotteschi; e come il loro parlare scende dall'altezza della poesia alla meschinità della prosa, così il loro comportarsi meglio che tragico può dirsi comico. E mentre così da una parte il tuono della tragedia si scambia col bisticciare comico, la commedia prende un' ampollosità che ri-

stucca, con una confusione la più sgraziata che possa darsi. Gl' Italiani però, la Dio mercè, sanno ancora mantenere il necessario decoro, e forse più oggi questa parte si studia che nei tempi andati. Imperocchè noi abbiamo fin dal 500 i due grandi inventori del dramma pastorale il Tasso ed il Guarini, i quali fecero parlare tutt' altro che da rozzi pastori i loro personaggi, massime il secondo. Ed al secolo passato come Metastasio rappresentò i suoi eroi da vagheggini innamorati con uno svenevole e languido parlare ed operare, così dall' altra parte l' Alfieri dà fino alle sue donne un'energia che non è punto comportevole col loro sesso. Nè noi qui intendiamo parlare dell' Antigone, della Rosmunda e di altre di tal taglia, le quali disgraderebbero anche quel tipo storico e fantastico che ci siamo formati delle Spartane e delle Amazzoni, tanto rivelano esse nel fondo il naturale stesso dell'autore brusco, indomabile e selvaggio, e la seconda specialmente è bassa, poco delicata e feroce; ma le stesse Micol, Alceste, Isabella, che pur sono le meno virili fra le donne alfieriane, guardano la vita troppo severamente, e perdono ogni ingenuità propria del loro sesso nel volersi mostrare troppo conoscenti del cuore umano. Ove apparisce in Alfieri l' immagine di quella donna, quale specialmente ce la seppero ritrarre Shakespeare, Schiller, Manzoni e Grossi, senza

energia virile sì, ma mossa da un potente ed istintivo bisogno di amare, e non altro che amare, con una serenità che la fa apparire angelo celeste senza contaminarsi delle bassezze di qua giù, con quella ingenuità, tenerezza e delicata sensibilità che ti muove proprio ad ammirarla ed amarla? L'anima dell'autore temprata in adamante non poteva farsi flessibile neppure creando la dolcezza del carattere feminile; ma l'arte in ciò ne soffre, ed il retto sentire se ne offende a vedere così fortemente violato quel decoro che a ciascuna natura è da darsi. L'autore drammatico deve ricordarsi di spogliare la sua individualità, e vivere proteiforme nel mondo delle sue creazioni; i suoi affetti debbono ispirarsi al soggetto, e non deve ei versare sul soggetto l'impronta del suo individuale sentire. Di questa trasformazione morale chi si sente capace, e chi bene intende la diversa natura delle cose, potrà solo creare i suoi caratteri non pure secondo la convenienza di tempo, di luogo, e di condizione, ma serbarli ancora consentanei alla forma che egli prende ad usare. Mirabile quasi sempre per questo lato riesce il Goldoni, come pure Molière fra i comici, e niuno supera Shakespeare così nella tragedia come nel dramma e nella commedia, a cui si avvicina il Manzoni più che lo stesso Goëthe.

Ma forse nel dare un parlare conveniente alle va-

rie condizioni dei personaggi niun popolo entra innanzi agl'Indiani; i quali nel ricco loro teatro usarono i dialetti diversi onde abbonda la svariata loro lingua per le diverse nature di personaggi. Nei drammi indiani di fatti l'eroe ed i personaggi principali parlano sempre il sanscrito; mentre le donne ed i secondi caratteri non adoperano nel favellare che il prakrito, nato da varie modificazioni del sanscrito. L'eroina indiana parla sempre sul teatro il sauraseno; i compagni delle persone di regio sangue il màgadhi; i servi ed i merciaiuoli l'arddha, che è un màgadhi corrotto; i buffoni usano l'avantikà; e gl'intriganti la lingua di Dekhin o della penisola. Fino i mandriani, gli espulsi ed i cacciatori hanno il loro gergo fisso, come lo hanno i furfanti; e quando è introdotto sulle scene il folletto parla un dialetto del prakrito, detto paisàchi. Possiamo ancora dire essersi ben comportato Plauto a mettere un cotal vernacolo del latino in bocca a persone di bassa condizione, ed i comici del 500 a far parlare il dialetto fiorentino ai loro personaggi; come il Goldoni non è da vituperarsi se fa sempre usare il dialetto veneziano ai suoi arlecchini, fanti, ostieri ed altri caratteri di simile condizione. Ma se non riproviamo tale usanza, non perciò intendiamo dire che a ben serbare la convenienza del linguaggio per ciascuna condizione faccia mestieri

ricorrere ai dialetti: imperocchè abbiamo in contrario il massimo esempio di Aristofane, il quale mantenendo sempre l'attica purità del linguaggio, nel modo più svariato sa adattare lo stile alle diverse nature, or tenendo il dialogo fra i modi più famigliari, ora elevandolo sino al volo dei canti ditirambici, secondo convenienza.

Ad entrare intanto nelle ragioni intime di quello che Orazio dice intorno alla diversa condizione dei personaggi da serbarsi, fa mestieri che consideriamo la cosa alquanto più da alto, e vediamo quale ufficio tenga il carattere in un'opera di arte. Il tipo artistico quando si è lavorato e compiuto nel dominio della fantasia, non rimane ancora che un idolo ben determinato, vagheggiato nell' interno della mente: sicchè per potersi realizzare al di fuori ha bisogno della personalità umana in cui scende ad incarnarsi. Dal che si rileva il carattere essere come il centro della rappresentazione ideale, riunendosi in esso tutti gli elementi integranti di sua totalità, e compiendosi tutti i momenti successivi del lavorio fantastico. Sotto il qual riguardo considerato il carattere, dovrà improntare tutte quelle qualità che ha in sè l'ideale; onde converrà che si presenti come una individualità che in sè riunisce un insieme di qualità, che questa totalità apparisca sotto una forma particolare, sicchè il tutto riesca ben determi-

nato, che fondendosi le idee nella sua personalità, abbia quella stabilità che è propria delle idee. Orazio qui considera la determinazione del carattere, appresso accennando alle altre sue qualità; onde noi qui questa determinazione prenderemo a considerare. E dapprima c' incontriamo in due scuole opposte fra loro, quella dell' ideale e l' altra del reale. Gli artisti ideali movendo dal principio che ciò che produce l' emozione estetica è il fondo ossia l' invisibile, tutti si volgono all' interno, senza darsi alcuna cura dei segni esterni; gli artisti reali per contrario tenendo che dalla forma, ossia dal visibile noi siamo esteticamente commossi, pongono tutto lor studio nello spettacolo esterno. Onde vedi che i primi descrivono accuratamente tutta la passione nel suo svolgimento; gli altri ci rappresentano l' uomo preso dalla passione: sicchè quelli ci fanno comprendere la passione, questi ce la fanno vedere. Noi senza entrare qui nella discussione dei loro principii, i quali come esclusivi debbono essere entrambi falsi; solo diciamo al nostro proposito, come la scuola dell' ideale assai male riesce a determinare i caratteri, versandosi più nella generalità, che in quelle particolarità che realmente individuano la passione. E di vero essa considerando la passione in sè, vedrà come questa non ha sesso, nè età, nè patria, nè epoca, nè credenze; ossia scor-

Digitized by Google

gerà che tali condizioni hanno poco potere ad alterare l' interno fenomeno, onde se ne spaccerà come di cosa inutile al suo scopo. Ed ancorchè tali condizioni potessero efficacemente modificare l' interno, l' artista ideale per osservare tali modificazioni arrecate dovrebbe osservare tante coscienze diverse, quante sono le diverse condizioni: il che non essendo a lui dato, non gli rimane che o esporre il generale andamento della passione, ovvero non porgere nelle sue dipinture che l' immagine sola della sua vita interna. E però quell' invisibile che tanto questa scuola va gridando non potrà esporlo che senza determinazione, senza particolareggiarlo, distruggendo così quella libera individualità che è il fondamento dell' arte, ovvero concentrandola in una sola determinazione, che è la propria, restringendo per tal modo il dominio dell' arte, che nella varietà di manifestazione mostra tutto il suo splendore. Così noi vediamo che le tragedie dell'Alfieri non sono tutte che l' autobiografia interna dell' autore, e rimangono più lodevoli per pregi filosofici che artistici; anzi quello stesso che vi appare di arte prende origine dall' essere la natura dell'autore la più appassionata e poetica che mai. Ognuno poi da sè intende, come queste figure ideali e quasi astratte si trovano sempre a' cozzo colla realtà e colla storia; mentre sforniti gl' individui di tutte

particolarità, non richiama il loro nome un uomo determinato, ma è solo un segno esterno con cui s'indica la passione.

La contraria scuola del reale proponendosi di mostrare non la passione, ma l'uomo appassionato, costringe l'immaginazione dell'artista a rappresentare visibile l'oggetto, e per tal modo a determinarlo per tutti i lati. Questi allora osserverà che la passione è diversa, e diversamente si manifesta nell'uomo che nella donna, quindi saprà risguardare e mantenere la diversità di sesso nei suoi personaggi. La medesima necessità lo astringerà per anche a dar loro una certa età; poichè come la passione non si manifesta alla stessa guisa in tutte l'età, così dovrà a questa diversità esterna risguardare. Ancora ogni personaggio avrà uno stato ed una condizione, e secondo che varia tale elemento, la manifestazione esterna della passione viene a prendere diversa forma: sicchè insomma ci sarà porta innanzi una immagine scolpita, precisata da esattezza di contorni. Se però il procedere di questa scuola si trova molto adatto a determinare i caratteri, potrà nondimeno dare nello sdrucciolo di porgere l'insignificante e l'inutile per troppo studio della fedeltà. Nè, una volta ammesso il principio, vi ha genio che possa in tutto guardarsi dagli eccessi; e lo stesso Gualtiero Scott non è rimasto

Digitized by Google

immune dal difetto di esprimere fin le ultime e minute particolarità, le quali riescono anche in lui noiose, perchè inutili ed insignificanti.

Si ricordi ogni artista che in un'opera di arte il sensibile deve perdere ogni valore in sè, per solo servire all'ideale; e che però la fantasia deve scartare tuttochè all'espressione di esso ideale non convenga, per aggiungervi poi altri elementi di suo conio a riempiere quel vacuo. La natura esterna riflettendosi nella fantasia deve rimanere purgata e spiritualizzata; onde chi voglia tenersi alla fedeltà ed all'esatta imitazione della natura, non procederà in modo richiesto dall'arte. I principii adunque delle due scuole fa mestieri che si fondano ed accordino insieme a produrre il carattere nè troppo astratto, nè triviale; ma determinato nel modo che l'arte richiede.

LEZIONE XIX

DEL MODO DA TENERSI NELL'INVENTARE I CARATTERI

Aut famam sequere etc. Orazio con brevi parole qui si spaccia nell'insegnare il modo, come debba comporsi un carattere, dicendo, che se il carattere è storico debbasi seguire la tradizione, se poi è inventato conviene che si formi in modo da non of-

fendere la ragione ed il buon senso. Noi prenderemo qui a considerare un po' largamente come debba governarsi il poeta nel comporre un carattere storico; poichè Orazio troppo ha qui ristretto ed accennato appena il suo concetto in un modo generico. Ponendo adunque per principio che qualità essenziale di un carattere è che sia vivente, c'ingegneremo dietro questo principio vedere sino a qual punto il poeta debba tenersi stretto alla storia, e come può da quella moderatamente allontanarsi: imperocchè per essere un carattere vivente stimiamo che debba ritrarre dei tempi dell' eroe, e dei tempi ancora in cui vive il poeta, cioè che la tradizione e l'ispirazione debbano insieme accordarsi. Così Achille dovrà sempre essere un personaggio dei tempi eroici, Otello dovrà sempre mantenere la natura di Africano, come Cid dovrà comportarsi sempre come Spagnuolo; ma come essi tutti esprimono delle passioni, le quali sono proprie di tutta l'umanità, così tali eroi oltre all' impronta del loro secolo e della loro nazione, dovranno ancora avere un' altra impronta più generale; poichè per tal modo essi giungeranno ad esprimere la passione onde sono animati in modo da farcela risentire nell' animo. Imperocchè, come altrove dimostreremo, le particolarità locali non c' interessano, tenendole come estranee alla nostra natura, mentre i tratti

Digitized by Google

generali della natura umana, come cosa a noi appartenente ci destano e commuovono. Di più se il poeta non versa la vita della sua anima ad animare gli eroi che egli crea, e si starà contento solo a lavorare dietro l'erudizione storica, le immagini riuscirannno fredde, e tali da poter contentare un antiquario, senza che mai giungano a parlare al sentimento. Ora dovendo il poeta versare la sua vitalità nei personaggi che crea, l'anima sua non è certo vivente della vita dei tempi antichi, ma di quella del suo secolo; e però l'impronta di questo non mancherà mai ai suoi personaggi. Così l'Achille stesso di Omero non è certo esattamente l'Achille dei tempi eroici; come l'Achille di Racine non è per fermo quello di Omero; per egual modo il Romeo di Shakespeare non è perfettamente quello che viveva in Verona, nè l'Orosmane di Voltaire è il fedele ritratto di un sultano turco: ma Achille, Romeo, Orosmane risentono insieme dei tempi dei poeti, i quali anzichè risuscitarli hanno voluto crearli dietro l'impulso della propria passione. Il trionfo dell'arte sta adunque nel sapere conciliare nei caratteri la tradizione e l'ispirazione, la vita dei tempi passati e la vita presente. Se il poeta esprime i suoi eroi secondo la sola tradizione, senza versarvi niente della sua anima, rappresenterà la natura morta, anzichè la viva; e se per contrario vorrà seguire il

solo impeto dell'ispirazione, non tenendo conto della tradizione, giungerà fino allo sconcio di rappresentare Catone come un vagheggino, Bruto come un cascante. Il fatto d' altra parte ribadisce, come anche coloro che hanno preteso essere attaccatissimi alla storia, non hanno potuto fare a meno di mischiarvi i proprii sentimenti per rendere animati i personaggi. Esempio solenne di ciò è Schiller, il quale, per quanto siasi sforzato di uscire dai suoi tempi per tutto vivere nella storia, non ha potuto fare a meno di dare l' impronta personale e nazionale ai suoi eroi. Più giunse a distaccarsi dai suoi tempi Goëthe, il quale avendo sortito da natura un' anima cosmopolita, viveva in tutto il mondo anzichè nel suo paese; onde potè trascorrere ad immedesimarsi in tutti i tempi ed uniformarsi ai sentimenti diversi locali: ma ad onta di ciò egli fa risentire i suoi eroi del conio alemanno nei loro pensieri. Egualmente Shakespeare non ha potuto fare a meno di dare ai suoi cospiratori l' aria dei cospiratori inglesi del suo tempo; come Racine ai personaggi antichi, anche quando perfezionò sè stesso nel Brittanico, nella Fedra e nella Talia, dà sempre la tinta francese del tempo di Luigi XIV. Nè di ciò è da dare loro biasmo e mala voce; imperocchè oltre le ragioni da noi esposte, per le quali l' ispirazione deve ravvivare le forme morte della storia; possiamo

Digitized by Google

ancora vedere nel fatto, che la parte ispirata del sentimento è quella che più c' interessa in un'opera d' arte. Così se lo Schiller nel Wallestein e nel Guglielmo Tell, ove specialmente si propose essere in tutto storico, avesse veramente mantenuto il suo proponimento, allora sarebbero, se non altro, mancati al primo dramma i personaggi di Max e di Tecla, che rappresentano l' anima sentimentale di Schiller, i quali assai più c' interessano che tutta la parte storica; e nel Tell quella ruvida fermezza dei pastori e cacciatori della Svizzera non ci avrebbe tanto sedotto se non si fusse immischiata a ravvivarla l' esaltazione alemanna. Un altro esempio comparativo vale ancora meglio a ribadire la cosa. Goethe nell' Ifigenia in Tauride, tutto vivendo nel mondo greco, volle emulare la semplicità peranche della greca tragedia, e richiamare a vita l' inflessibilità del greco destino; ma egli per aversi voluto tutto trasferire nel mondo antico, giunse a fare solo un dialogo sentimentale, che non ha niente d'interessante e drammatico. Schiller al contrario, avendo saputo nella Sposa di Messina con un' arte ammirabile applicare le forme della tragedia antica ad un soggetto moderno, ed immischiare alle idee della fatalità greca le idee cristiane, è giunto ad emulare degnamente i greci, senza cessare perciò di avere la fisonomia moderna: e per tal modo egli

ha potuto darci una vera e mirabile tragedia. Tanto è vero che non si può acquistare originalità e gloria in letteratura, se non quando il poeta è suo e del suo tempo.

Ma se la storia dev'essere ravvivata dalla passione del poeta, non vogliamo con ciò aderire all'opinione di Voltaire, il quale non solo non bada punto alla storia, ma ancora in una sua lettera a M. de Cideville si fa vanto di non aver voluto affatto immischiare la storia alle passioni dei suoi eroi. Egli crede la verità locale e storica come un ornato esterno ed indifferente, che torna più opportuno tralasciare, acciò la passione più spedita tenga il suo corso. Ma noi ci contentiamo di rispondere brevemente al Voltaire, che è dell'essenza dell'arte che la realtà riverberandosi nell'immaginazione venga purgata e ravvivata, ma non mai alterata e trasandata nei suoi tratti essenziali; ed ancora, che essendo la storia a noi nota, qualora dal poeta si trova barbaramente messa in non cale, indignati accusiamo il poeta di falso; senza dire in ultimo che molte cose si rendono inverisimili quando non si appoggiano sul fondamento delle condizioni nazionali e dell'epoca.

Ma qui potrebbe dire alcuno, perchè la storia non fosse d'impaccio alla libera creazione del genio, attenghiamoci più tosto a formare caratteri d'inven-

zione ove niente è che reclama i suoi dritti. Si creino pure caratteri fantastici, che ciò non è interdetto; ma Orazio viene qui subito ad insegnare al proposito: *convenientia finge*. Fa mestieri in ciò che non si lasci senza freno la fantasia, se non vogliamo avere mostri di strano accozzo. Anche adunque nel fingere i caratteri si vuol'esser ben accorto a fare che essi rispondano bene alla natura dell'ideale. E come la natura dell'ideale è determinata, per essere esso non un'astrazione ma una realtà concreta, fa uopo quindi che il carattere in cui esso s'incarna sia determinato per tutti i lati. E perchè poi possa dirsi determinato e compiutamente concreto, deve avere una patria ed un'epoca, cioè un tempo ed un luogo fisso dove si svolge: sicchè ben si rileva come anche nei caratteri finti le condizioni storiche debbano di necessità aver luogo. Si ponga dal poeta il suo personaggio a vivere in qualunque tempo e spazio; ma una volta situato in una data sfera, deve vivere in mezzo alle condizioni proprie del luogo e del tempo, deve cioè essere in rapporto col mondo circostante e colla storia. Quel poeta che ciò trasanda, verrà dal buon giudizio contradetto, e mai non potrà destare interesse. Se ciò avessero compreso i moderni, e massime i Francesi, non si vedrebbero sulle scene tante sfingi accozzate di diverse nature da non sapersi intendere di che tempo

e regione sieno, se escano dai circoli della società parigina, ovvero fossero tratte a rivivere dal sacrario dell'antichità.

Ciò fermato, un'altra domanda qui ancora ci torna acconcio di fare. Quale dei due modi è buono a preferenza tenersi nella formazione dei caratteri, cioè se debbano prendersi dalla storia, o formarli di proprio conio? A ciò noi rispondiamo che per buona ragione è meglio trarli dalla storia. Ed innanzi tutto ci sta in ciò di sostegno l'esempio costante dei Greci, presso i quali i caratteri venivano sempre presi dalla tradizione che gli avea come consacrati; ed è però che quelle figure di Fedra, Clitennestra, Ecuba, Medea, Andromaca, Edipo, Antigone, Ulisse, Penelope riescono così bene contornate, da raffigurare tante statue elevate alla contemplazione degli spettatori. Nè il fatto manca del sostegno della ragione: imperocchè abbandonando la storia avviene d'ordinario che le figure s'impicciliscono a forza di rendersi tronfie per opera della fantasia, onde non più vediamo in esse quei tipi che sono la perfetta espressione d'un sentimento. I tipi antichi hanno una grandezza maravigliosa nella loro semplicità, perchè i sentimenti che rappresentano non sono dall'intemperanza della fantasia immischiati di passioni estranee. Antigone è la più pietosa delle figliuole, Elettra la più tenera

e devota delle sorelle; e quando agli Dei che li perseguitano Edipo ed Oreste oppongono l'affetto della figliuola e della sorella, la pietà filiale e fraterna che contrapesano i capricci della divinità, si sublimano in mezzo alla lutta della terra e del cielo. Io confesso non sapere affatto intendere come caratteri di creazione fantastica potrebbero sorgere a tanta grandezza; onde mi rafferme nel pensare che solo i caratteri storici e tradizionali possono toccare l'eccellenza. I caratteri inventati mai non possono avere il vantaggio dei tradizionali, di raccogliere in certo modo il sentimento di più generazioni, e di addivenire sempre più espressivi, come si fanno più antichi. Essi non potendo avere per fondamento altro sentimento da quello infuora del poeta, questi per ingrandirli a suo modo li sovraccarica di passioni estranee al sentimento principale, sperando con ciò dar loro maggior risalto. E comechè l'amore è di sua natura più brillante che qualsivoglia altro affetto, così ne siegue che questa passione è per tutto immischiata: sicchè accanto al figliuolo, al padre, al fratello vedesi sempre l'amante. L'amore poi essendo un sentimento proprio della gioventù, così pare che le lettere moderne non altro che questa sola età intendessero a dipingere. Nè lo stesso amore è poi ben ritratto e delineato; imperocchè non è esso affetto sentito

che s'incarna sensibilmente nei personaggi, ma amore studiato e artificioso. Il che deve avvenire naturalmente; chè compiendosi le opere dagli autori nella maturità della vita, quando cioè il lor cuore è uscito di gioventù e fatto estraneo alla fervida vita dell'amore, la passione che essi ritrarranno non sarà che finta. Quando la tradizione avrà ripreso il luogo usurpato dalla fantasia, allora solo si potranno vedere i cascanti e vagheggini sbandati dalle scene e dai romanzi. Ancora lo scegliere i personaggi dalla storia e dalla tradizione torna assai più efficace a produrre l'interesse artistico. Imperocchè quando un personaggio nuovo per noi si presenta sulla scena, dobbiamo prima aspettare di conoscerlo interamente per poterci a lui affezionare con moti simpatici del cuore; ma quando il personaggio è storico, e però a noi noto, il solo suo nome ci richiama all'animo tutte quelle sensazioni ed affetti che noi siamo usi legare al nome di quell'eroe. Onde in ciò pare che avea tutta la ragione l'Alfieri, quando diceva, che mai egli non avrebbe scelto i personaggi fuori della storia, perchè dal principio potesse destare tumulto d'affetti nel cuore degli spettatori, e la storia cominciasse quello che poi egli avrebbe agevolmente avvalorato colla fantasia.

Lo stesso fatto di tutti i grandi autori ben chiaramente ribadisce ancora il vero da noi esposto.

Imperocchè noi troviamo che il genio giovanile si lascia esclusivamente alla ispirazione propria e della sua società, trasandando la storia; ma appresso fatto più accorto dall'esperienza e maturo si consiglia sempre con la storia nel formare i caratteri, e talvolta giunge sino alla pretensione di non voler essere che storico. Così Racine, che cominciò con essere tutto del suo tempo, e fare dei suoi eroi tanti amorosi di sala, poi migliorando sè stesso passò da Andromaca a Brittanico, da Bajazet a Fedra, finchè arrivò a trovare il vero punto d'accordo fra l'ispirazione e la storia nell'Atalia. Allo stesso modo Schiller, che nelle sue prime tragedie non s'ispirò che da sè stesso e dal suo tempo, come si veniva migliorando faceva sempre più conto della storia, alla quale cercava armonizzare la propria ispirazione.

LEZIONE XX.

SULLA RICCHEZZA DEL CARATTERE

Honoratum si forte reponis Achillem .etc. Qui ci pare non molto esatto il carattere tradizionale di Achille che Orazio ci presenta: onde noi esaminando il torto che si ha l'autore, e cercando meglio determinare questo carattere eroico, ci apriremo la via a vedere la seconda qualità, che accennammo

nella passata lezione dovere avere il carattere, cioè la ricchezza di forme. E facendoci da capo, se noi possiamo concedere ad Orazio, Achille essere stato pronto ed iracondo, come mai potremo averlo per inesorabile, quando egli nel colmo del suo furore, appena vede le lagrime del vecchio Priamo, intenerito profondamente nell' animo a lui tosto concede dar sepoltura al cadavere di Ettore? come potremo dirlo fiero, se tanto il suo cuore si mostra aperto agli affetti dell'amicizia e dell'amore verso Patroclo e Briseide? crederemo noi che ogni sua ragione egli riponesse nelle armi, quando vediamo che gravemente offeso da Agamennone nella parte più profonda dell'anima, sente esser suo dovere non rompere i legami che insieme cogli altri principi greci lo tenevano stretto al supremo duce, e lascia agli araldi di quel superbo la sua diletta Briseide; sebbene dopo trascinandosi nella polvere e mordendo con furore la terra invoca a tanto oltraggio la vendetta della celeste madre? Meglio adunque noi scorgiamo coll'Hallam in Achille la più vera dipintura di un carattere cavalleresco nella sua forma più generale, con tutta la franchezza ed inflessibile rettitudine, doti congiunte a cortesia e munificenza. Indifferente egli alla causa per la quale combatte, guarda con occhio fermo e tranquillo l'immatura morte che lo aspetta; nè altro che l'amore e

l'amicizia sveglia i palpiti del suo cuore. Achille adunque secondo Hallam è un tipo eroico che ebbe forse molti imitatori nei secoli della cavalleria, massime prima che un'educazione più regolare, ed il raffinamento della società avessero prodotto delle modificazioni in quella vergine e genuina sembianza del guerriero d'un'età più selvaggia. Ed in questo tipo eroico Omero ci porse ad ammirare un insieme di qualità, che sono come tanti tratti che rivelano la pienezza del suo carattere nelle diverse situazioni in cui trovasi collocato. Achille difatti ama la madre Teti, piange disperatamente alla perdita di Briseide, si lagna ed infuria contro Agamennone, si porge fedele amico di Patroclo ed Antilogo, è rispettoso per la vecchiaia e per Nestore; se nel trascinare fin il cadavere di Ettore si mostra troppo ardente e smodato nell'ira, alla vista di Priamo il vecchio padre gli torna a mente, e viva risente in mezzo al cuore la pietà: in Achille insomma si svolgono i differenti aspetti della nobile natura umana riuniti tutti in una individualità; sicchè egli ci appare un mondo in sè stesso. Or in Achille come in tutti gli altri eroi omerici noi scorgiamo un modello del vero carattere; il quale deve avere una ricca moltiplicità raccolta in una individualità proteiforme, ma compatta. Non stimiamo affatto che un carattere possa giungere a destare

interesse, se non quando lo vediamo svolgere sotto qualità svariate che si concentrano nell'unità; mentre un carattere secco e senza varietà di vita ben ci raffigura quelle statue egiziane, che mute per noi rimangono nella loro beata inerzia colle braccia distese lungo la persona, e coi piedi uniti e ben fermi. Se nella vita non può un uomo ritrovarsi così inoperosamente vivente, ove c'incontriamo in uno stoico, che ha un' apparenza solo di questa stabilità irremovibile, quest'uomo poco ci piace, anzi ci disgusta; come potremo poi comportare nell' arte un carattere fermo in una sola manifestazione, quando essa deve aggiungere brio e movimento alla vita reale per poterci interessare e commuovere? Però se noi diciamo che una moltiplice varietà dà vita al carattere, soggiungiamo ancora che tale varietà deve apparire fusa insieme a formare un sol soggetto. Quando le qualità diverse rimanessero come sparpagliate, e formanti una folla di tendenze svariate, alla guisa che scorgesi nel fanciullo, allora il carattere svagando per una vasta sfera senza conservare la sua personalità viene a falsarsi e distruggersi. L'epopea più che la drammatica e la lirica può svolgere la ricchezza del carattere: pur noi scorgiamo come il genio di Shakespeare coll' aggruppare gran numero di situazioni subalterne alla situazione principale ha con-

seguito di poter svolgere abbondantemente i suoi caratteri in una vitalità la più ricca.

LEZIONE XXI.

SULLA STABILITÀ DEL CARATTERE

Servetur ad imum qualis ab incœpto processerit etc. Questo precetto lo credè tanto essenziale Aristotile, che non dubitò asserire nella sua poetica, che ancorchè si fosse errato da principio a formare un carattere, pure non conviene mutarlo nel prosieguo per poterlo correggere; poichè per tal modo mentre non si evita lo sconcio già fatto, si viene a cadere in un secondo fallo. Nè è senza ragione che Orazio ed Aristotile assai inculcano l'eguaglianza del carattere; imperocchè in un lavoro d'arte venendosi in ogni personaggio a concretizzare un'idea qualunque della nostra mente; come è natura di ogni idea di rimanere sempre una ed immutabile nei suoi diversi rapporti, così pur conviene che quel personaggio in cui essa idea s'incarna rimanga sempre stabile nella sua natura nelle diverse situazioni. Oltre a che ogni personaggio in un'opera di arte tende a produrre in noi una qualunque impressione; onde è mestieri che l'autore miri fisso a questo scopo, altrimenti il nostro affetto rimarrà

ondeggiante, nè mai potremo provare alcun interesse. Con ciò non intendiamo dire, che talvolta, mutate le condizioni, l'uomo non possa pure variare; poichè come ciò osservasi in natura può pure eseguirsi nell' arte, che sempre s' informa ad un tale modello; e saggiamente osserva il Metastasio che sovente è costanza il mutar di proposito. Quindi se noi lodiamo e troviamo esatto il precetto di Aristotile, non vogliamo andare tant'oltre da farci rigidi ad accusare con lui Ifigenia, la quale quantunque per natura del suo sesso timida si fosse porta da principio, ed amorosa della vita, finchè la poteva sperare, poi resa forte dalla necessità spregia la morte, e cangia l' amore del vivere in compiacenza di gloria. Chè un tal fatto incontrasi sovente nella vita; e basta a provarlo fra gli altri l' esempio di Cicerone, il quale mostratosi amante della vita a segno da indursi ad adulare Cesare, biasimando il proprio partito, per averla da lui ricevuta; non però di meno quando si accorge che ogni scampo gli è chiuso, intrepido e da eroe porge il capo al sicario, dicendo: mi è bello il morire con Roma.

Vuolsi peranco avvertire come neppure questa legge di eguaglianza nei caratteri è rotta (e tale considerazione non sfuggì alla sana mente di Aristotile) allorchè l'individuo che si rappresenta è dominato da due diversi affetti che s' avvicendano

nel suo cuore; così presso Omero Achille è sdegnoso insieme e compassionevole; onde se nel furore trascina l'insanguinato cadavere di Ettore, rimane intenerito dalle lagrime e preghiere di Priamo. Può dirsi che veramente pecca contro la stabilità del carattere il Tasso nel personaggio di Aminta, e più in Tirsi; il quale, porgendosi dapprima uomo sobrio, prudente ed onesto, consiglia poi Aminta non solo modesto ma timido a trattare Silvia sì pudica forse peggio di una donna da bagordo: poichè per consiglio di Tirsi Silvia è colta ignuda dal suo amante. Ora può affarsi all'indole di un uomo onesto indurre l'amico a tanto vituperio? era proprio di un amante vergognoso e pudico mettere ad effetto sì lurida insinuazione? o era forse questo il modo d'innamorare, e non piuttosto di destare nel cuore di onesta vergine consacrata a Diana lo sdegno più vivo, simile a quello che essa Dea concepì contro l'audace Atteone? In questo tratto non solo la fama del poeta che professa in pubblico teatro sfacciataggine da inorridire rimane offesa, ma ancora l' arte assai ne risente.

Molte delle produzioni dell'arte moderna peccano assai contro questo principio della eguaglianza del carattere per diverse false teorie che si sieguono. Così nel Cid di Cornelio la collisione dell'onore e dell'amore formano una parte brillante; e se i due

Digitized by Google

diversi affetti fossero posti a rincontro, produrrebbero un bel conflitto; ma esistendo nel medesimo individuo producono solo una lutta interna che dà luogo a rettorica ed a monologhi pieni di affetto, ma il disaccordo dell'anima agitata per diverse parti rompe quella fermezza ed unità che vi deve essere in un carattere. Ancora non potrà aversi stabilità di carattere quando un'anima presa da passione si lascia dirigere da un essere inferiore; poichè allora il personaggio seguirà l'impulso che gli viene dall'esterno, e varierà per diverse vie senza alcun proponimento di sorte: tale è il caso di Fedra presso Racine che si lascia da altri persuadere. Un altro difetto contro la stabilità del carattere si ravvisa ancora nella scuola sentimentale d'Alemagna; e il Werter di Goethe rappresenta un'anima profondamente malata, che non avendo forza di sollevarsi sopra la sua passione, a bersaglio di essa svaga indeterminato. Nasce ancora la debolezza e vaghezza del carattere quando il sentimento della propria perfezione che eleva l'individuo sopra tutti gli esseri viene a realizzarsi in una immaginazione inferma sotto la forma d'una potenza sovrannaturale che esiste indipendente, come la magia, il magnetismo, gli spiriti, gli spettri ecc. Esempio solenne di ciò è fra gli altri il Manfredi di Byron. L'arte, ove tutto è chiarezza, ributta ogni potenza occulta, e rifugge

da ogni nebbia e vaghezza; onde il vero carattere non deve aver niente di visionario, ma esprimere in sè i veri interessi della natura, che formano la sua forza e ravvivano il suo sentimento. In fine è contraria alla fermezza del carattere l'ironia, principio seguìto nell'arte dai moderni. Si è voluto trovare un tale principio in Shakespeare; ma questo genio si distingue appunto per l'energia che dà ai suoi personaggi, anche quando la loro grandezza è apparente, e lo scopo cattivo: così Amleto è vero che si porge indeciso, ma non su quello che deve fare, sibbene sui mezzi di compierlo. Dal vedere che i personaggi di Shakespeare si mostrano sovente spaventati alla vista degli spettri, si è creduto che la debolezza di un'anima che si abbandona, e non sa misurare la sua forza sia qualche cosa d'interessante; ma si è obliato che l'uomo non può in sè realizzare l'ideale che come persona libera, cioè mostrando tutta l'energia e costanza del carattere. Fra tutti coloro che hanno saputo meglio dare fermezza e stabilità ai caratteri primeggia il nostro Manzoni; poichè egli per questa parte vince ogni paragone antico e moderno, e forse solo Omero gli è uguale. Ha saputo egli così bene ritrarre e mantenere i caratteri svariati dei tanti personaggi che introduce, che non solo ciascuno serba una fisonomia tutta propria e distinta, ma ancora ci fa egli

indovinare come parleranno ed opereranno i suoi personaggi ogni volta che li vediamo entrare in iscena.

LEZIONE XXII.

SULLA IMITAZIONE

Publica materies privati juris erit etc. Orazio qui troppo raccomanda l'imitazione; ed era secondo l'indole dei Latini, i quali chiamati dalla vita pubblica che era loro naturale nel mondo dell'arte per opera dei Greci, innamorati degli esemplari ellenici non sapevano veder niente di bello oltre quelli, ed il ritrarli esattamente era unico lor vanto. Dietro Orazio molti ancora hanno avuto lo stesso concetto dell'arte, stimando che essa fosse come il verme della seta, che fattosi il suo bozzolino ivi si rinchiude e muore; sicchè quando un grande modello è stato creato, a chi vien dopo non è lasciato altro a fare che copiarlo. Noi per contrario vedendo danno assai esserne sempre derivato alle lettere dall'imitazione, c'ingegneremo e cogli esempii e colle ragioni fare le menti capaci di ciò, e sospingerle quindi a voler essere piuttosto originali nelle loro creazioni artistiche. E dapprima fa uopo riflettere come nell'imitare non può farsi a meno di lasciare

Digitized by Google

indietro all'originale: imperocchè o l'esemplare che l'artista si propone è semplicemente bello, ovvero è per anche sublime; nel primo caso l'imitatore volendo sempre mostrare la sua superiorità, carica in modo i colori, che guasta il suo ritratto da renderlo spesso una parodia; nel secondo caso rimarrà sempre più languido, non potendo esser mossa la fantasia quanto basti dalle più deboli impressioni dell'udito, abbisognandoci quelle più potenti ed efficaci che parlano alla vista. Ed a conferma del nostro dire sta la continua genìa dei parolai da una parte, e dall'altra fra molti un esempio, che deve persuader chicchessia, Virgilio. Egli avea veduto coi proprii occhi il sublime spettacolo dell'eruzione dell'Etna, e certamente dovè fortemente risentirne; ma non rimanendosi contento a trasfondere in altri le proprie impressioni, volle nel dipingerlo copiare da Pindaro le circostanze, e rimase disotto dell'originale. Avea ragione perciò di raccomandar sempre Leonardo da Vinci di imitare la natura, anzichè i maestri imitatori di essa, perchè l'artista fosse detto figliuolo di questa meglio che suo nipote. Con ciò non intendiamo noi escludere e bandire lo studio e l'assiduo meditare sui modelli esistenti; ma solo diciamo doversi questi sempre tenere innanzi per imparare da essi come fecero gli autori, e come conviene operare, osservare come essi seppero

leggere nel libro della natura e ritrarne le cifre, non restarsi a leggere coi loro occhi senza più. E tanto maggiormente ciò si conferma quando si riflette come la conformazione degli organi e la facoltà combinatrice sia diversa nei diversi individui, nelle diverse età, e sotto diverso cielo: e però chi vuol vedere a traverso la lente altrui, corre rischio di non vedere gli oggetti, perchè quella al suo occhio non s'adatta; mentre servendosi dello strumento proprio potrebbe per avventura cogliere fasci di viva luce. E il peggio è che non solo l'individuo ne risente il danno, ma s'imprime ancora questo nella letteratura in generale, venendosi essa per tal modo ad impicciolire e farsi gretta. Imperocchè la natura che è ricchissima, inesauribile e sempre più feconda, non tutte certamente potè rivelare le sue bellezze ad un sol occhio; tanto più che essa d'un velo è coverta, che mai non permette che in tutto le venga tolto a mostrar nudo il suo seno, ma appena qualche lembo lascia sollevare ai suoi fortunati adoratori. Onde avviene che se colto un primo fiore di bellezza a quello si rimane, credendosi aver tutto, assai ricco tesoro lascia nel fatto ancora nascosto: conviene perciò che ognuno s'industrii di alzare un'altra piega di quel misterioso velo, e tentare così un nuovo acquisto. Se a Dante, Petrarca, Boccaccio fosse bastato imitare

Digitized by Google

gli antichi, nè la Divina Commedia, nè il Canzoniere, nè il Decamerone avrebbero fatto illustri le lettere italiane; e gran tesoro di nuove bellezze rimarrebbero ancora celate all'universale. Chi più legge le prose latine di Dante, il poema dell'Affrica del Petrarca, e i trattatelli italiani, ma affettanti antichità del Boccaccio, se non al più come monumenti di sommi ingegni? E donde tanto divario di rinomanza fra le une e le altre opere degli stessi autori, se non dall'essere essi creatori nelle une, imitatori nelle altre? La storia poi nel generale ci sta innanzi per attestarci, come ogni letteratura imitativa, anche ad esser sorta a grandezza, fu sempre un fuoco fatuo che dileguò e si spense nel primo bagliore; e che sola la luce perenne e consolatrice venne fuora dalle lettere originali. Così se la letteratura greca con un esempio unico al mondo si conservò sempre fresca per ben 22 secoli, non deve forse sì sorprendente diuturnità all'essersi serbata tutta e sempre originale? E per contrario la sì corta vita delle lettere latine non ad altro stimiamo doversi accagionare che alla gran parte imitativa che era in esse. L'Italia finchè nel 200 e 300 si tenne originale salì a quell'altezza che pare sopra il potere umano; ma cadde subito nel 400 come volse all'imitazione latina. Se il 500 non avesse avuto che il Casa, il Trissino, il Bembo, il

Digitized by Google

Varchi, tutti imitatori, non avrebbe certo nome di secolo aureo nelle nostre lettere; ma per buona ventura a contraporsi agl'imitatori sursero i grandi studiatori e lodatori degli antichi, ma in tutto originali, scrittori, il Machiavelli, l' Ariosto, Lorenzo dei Medici, il Cellini, il da Vinci, e poi il Vasari, il Galilei fino al Redi. Alla stessa guisa la Francia non avrebbe a gloriarsi del secolo di Luigi XIV se Malherbe, Pascal, Corneille, La Fontaine, Molière, Massillon, Bossuet ed altri studiando negli antichi, non si fossero ispirati alla vita del loro tempo, o a meglio dire ai loro soggetti, riuscendo così originalissimi. Vennero appresso a questi grandi gl' imitatori Perrault, La Mothe, Bitaubè, Dacier, Fontenelle, che affiacchirono e depressero quella sì splendida letteratura. Quando la letteratura spagnuola lasciò le sue romanze e le sue cronache tutte nazionali per farsi imitatrice dell' italiana e dell' antica con Moncada, Salis, Mendozza, Mariana e Garcilasso della Vega, non potè farsi mai grande, sebbene si ripulisse della vecchia scoria; e ad innalzarsi dovè aspettare il Cervantes nel suo D. Chisciotte e nelle novelle, e Calderon, Lopez de Vega ed altri colle loro così vive ed originali commedie. L'Inghilterra perchè non seppe comprendere l'originalità di Shakespeare e poi di Milton, e contenta si rimase all' imitazione fran-

cese, dopo due sì grandi esempii per ben due secoli si tenne strisciante ed evirata; finchè meglio rinsavendo gli uomini non abbandonarono la via tenuta per alzarsi a liberi voli. Allora potè l'inglese letteratura vantare Byron e Gualtiero Scott, senza dire di Moore, Campbell ed altri. Tardi la Germania ha potuto contare l'epoca della sua splendida letteratura, perchè tardi finalmente si è distaccata dalla varia imitazione or greca, or francese ed ora italiana. Se l'Alfieri ed il Parini all'età passata, ed il Manzoni e Leopardi alla presente non avessero inteso ad essere originali, del tesoro di nuovi generi non si sarebbero certo arricchite le lettere italiane, nè mai forse si sarebbero rilevate da quell'avvilimento in cui per due secoli le aveva gittate l'imitazione forastiera.

Egli è vero che gl'imitatori non mancano, nè mancheranno mai qui ed altrove finchè vi saranno ingegni mediocri, ai quali riesce più facile imitare che cogliere col proprio occhio recondite bellezze dal seno della natura, a quella guisa che è più facile copiare da un dipinto che ritrarre da un corpo vivo; ma rimangasi pure tale ufficio ai mediocri, che nelle lettere son plebe; tenendosene lontano chi è nato ad esser grande. Se il Metastasio non fosse stato imitatore, dai lampi vivi che pur tal volta guizzano da mezzo a quella sua sciacquata dol-

cezza ben si comprende che egli avrebbe potuto essere scultore di giganti, anzichè rimanersi pittore di spolverini. Ed il Tasso se come si giovò del suo buon senso assai squisito nel prendere il soggetto, la macchina e l'interesse originalmente e come si conveniva ai suoi tempi, non avesse poi voluto prendere ad imitare gli antichi nell'ordine, andamento ed unità del poema, non maculerebbe la sua bella opera di tanti manchi, che assai dispiacciono in lui. E questo essersi egli messo sulla imitazione fu forse la cagione principale dello scadimento delle lettere ai suoi tempi, che non sarebbe certo avvenuto se in tutto avesse serbata quella originalità, di cui diè bella pruova nell'Aminta.

Che se poi l'imitazione anche dei buoni modelli antichi, o dei nazionali torna dannoso, come per l'esempio e pel discorso abbiamo mostrato, quanto non è a dirsi più pestifero il prendere ad imitare modelli forestieri, massime di nazioni che più per indole sono diverse dalla propria? Ciò è tanto assurdo in faccia anche al buon senso, che in due casi soli veggo poter avvenire; quando cioè le nazioni civilmente tralignano, e quando le letterature si fanno vecchie. Nel primo caso la cosa ha la ragione in sè stessa, e dipende come per natura; imperocchè il decadere di una nazione non sta appunto che nel trasandare i proprii tesori e vilipenderli per

Digitized by Google

prendere l'orpello altrui; sicchè nelle lettere avviene che non solo s'imita, ma s'imita il più falso e meno nobile degli estranei. Nel secondo caso l'imitazione forse deriva dallo stimarsi che essa possa ringiovanire quel languore che per lunga età risentono le lettere. Ma il rimedio scelto con sì male accorgimento assai è più pregiudizievole del male. Coll'imitarsi di fatti gli stranieri si viene a separare la letteratura dalla vita della società, e comechè questa è sola che può darle la parola e lo spirito, così per tale disgregamento il decadimento si compie precipitoso. Se egli è vero, come in altra lezione affermammo, che le opere di arte s'informano non del pensiero nudo e speculativo, ma del pensiero rivestito d'immagini e fecondato dall'affetto, e formante per tal modo quella sintesi psicologica che sentimento addimandasi, ognuno intende come chi non s'ispira da sè, dalla sua nazione e dall'età sua non potrà che sempre fallire ad un buono riuscimento. A che sieno venute le lettere greche cotanto gloriose quando pegli Alessandrini furono volte a rimpastarsi coll'imitazione straniera ognuno lo sa; come è ugualmente a tutti palese che rovina facessero le nostre lettere quando l'esagerazione spagnuola o le nebbie caledonie vennero per opera del Marini e del Cesarotti ad infestarle. Nè miglior pruova fece il genio francese quando lasciando quella

Digitized by Google

nettezza d'idee e di sentimenti che formava sin dal secolo XVI il suo carattere nazionale, volle tener dietro o alla misantropia disdegnosa degl'Inglesi, ovvero al misticismo del genio alemanno. La storia insomma di tutte le letterature antiche e moderne non fa che sempre ribadire lo stesso fatto.

Con ciò però non intendiamo dire che debba dismettersi ogni studio delle straniere letterature; poichè isolarsi una letteratura in un disdegnoso egoismo torna pur sempre la mala cosa. Ma conviene che essa prendendo il bello d'ovunque, lo sappia trasformare e rimpastare insieme secondo la propria indole; poichè per tal modo sarà ricca anzi enciclopedica senza cessare di essere nazionale. A questo patto noi non pure diciamo buona l'imitazione forestiera, ma ancora la stimiamo giovevole massime in alcune epoche. Così in sul sorgere delle lettere perchè si formino più vaste e grandiose fa mestieri che si nutrano e rinsanguino di tutte le letterature esistenti, ed in ispecial modo delle letterature di quelle nazioni che hanno indole più affine o giunsero meglio a cogliere la perfezione. Onde vediamo che assai salutare fu per tutte le letterature moderne e cristiane informarsi sulle lettere italiane, come a queste tornò molto utile l'arricchirsi delle bellezze latine e bibliche. E la ragione è che in quell'epoca in cui un nuovo organismo si

sta lavorando, quanto più elementi la forza assimilativa saprà riunire, tanto il risultato sarà più copiosò e ben disposto.

LEZIONE XXIII.

SULL'EPOPEA CICLICA

Nec sic incipies ut scriptor cyclicus olim. Sotto questo nome di ciclico scrittore non devesi intendere un qualunque particolare poeta così da Orazio chiamato per ischerno; ma invece l'epopea Ciclica fu un altro genere diverso dall'Omerico che fiorì in Grecia in tempi posteriori: onde ci pare opportuno qui tesserne brevemente la storia ed indicarne la natura.

Agli antichi eroi pelasgici feroci guerrieri, ed agli antichi Dei succedettero gli eroi dell'età eolia mescolati a nuovi Dei, gli uni e gli altri fulgidi di tutto lo splendore della giovinezza e della poesia. Ma la tradizione ci rappresenta questi nuovi eroi degenerati nei misfatti di alcune stirpi dominatrici; quindi sorgono altre famiglie che formano un passaggio al tempo storico, ed insieme costituiscono la terza età del tempo eroico dopo la pelasgica e l'eolia. Comparisce di fatti Ercole come ristoratore e vindice della giustizia eroica; il quale facendo

dileguare gli antichi regni eolici profondati nella corruzione, dà insieme a divedere il carattere più storico e riflessivo dell' età sua. Questo periodo di transito dall'antica età epica alla storica, questo trasformarsi del tempo eroico in un altro meno avventuroso e più civile è quello che viene rappresentato in quel movimento dell'epica poesia che è noto sotto il nome di ciclico. E come che l'opera dei ciclici spazia per un'epoca intermedia in cui l'eroismo cadente va mano mano cedendo il luogo alla storia, così ognuno intende agevolmente come l'epopea ciclica deve tenere essenzialmente un luogo mezzano fra la vera epopea ed il cominciamento storico, fra i mitografi e logografi Joni.

Dell'epopea ciclica ci rimangono solo pochi frammenti, e scarse notizie degli autori che le composero, sparse nei grammatici e scoliasti posteriori; sebbene il loro numero ci viene attestato dalla storia come fosse stato molto grande. Onde noi qui senza neppure riandare i nomi di tutti i poeti, e tutti quei frammenti di opere cicliche che la tradizione ci ha fatto pervenire, accenneremo solo di tre poeti di questa schiera tenuti per classici sopra tutti gli altri, di Pisandro cioè, di Paniasi, e di Antimaco. Pisandro di Comira nell'isola di Rodi nella trentesimaterza olimpiade il primo si fè a cantare compiutamente le geste di Ercole, e s'avanzò

pel suo genio sopra i suoi contemporanei. L'indole dei tempi in cui incontrossi a nascere, e l'angusto circuito della poesia deve indurci a conietturare che Pisandro abbia nel suo lavoro strettamente seguito il filo della storia senza quell'abbondanza d'episodi che è propria di Omero. Paniasi, che cantò pure le imprese di Ercole in quattordici libri, fu poeta così grande che se fosse nato in altri tempi, e più poetico soggetto avesse preso a trattare, ci avrebbe dato le maraviglie maggiori dell'arte: eppur ad onta di tali manchi e di condizioni così infelici, riuscì così grande, che alcuni critici non dubitano asserire aver egli pareggiato Omero. Incerto è il tempo in cui egli visse. Antimaco in ultimo discepolo di Paniasi, se è vinto dal maestro per l'ordinamento delle parti, lo avanza nella bontà della forma; per la quale tutti i critici si accordano a dargli il secondo luogo fra i poeti. Anzi fuvvi l'imperatore Adriano, il quale vago com'era del sentenzioso, dell'oscuro e del difficile antepose Antimaco fino ad Omero; e Proclo lo adduce come esempio del sublime artistico, e dell'altro opposto sublime che rampolla dall'ispirazione e dall'estro, il quale trascorre per diverse vie, si eleva ad alto volo, ed adopera immagini improprie e salti bruschi. Antimaco, oltre alla lode di poeta, fu peranche un erudito, ed uno dei primi critici della poe-

sia omerica, dispregiatore dell'opinione volgare, solo mirando all'approvazione degl'intendenti. Sebbene questi tre classici che noi abbiamo annoverati dell'epica ciclica si sieno assai alzati sul comune e sul proverbiale del loro genere per avvicinarsi alla bellezza omerica, ad onta delle lodi che si ricevono dai critici, i loro frammenti ci mostrano come poco fossero riusciti nell'intento. Il subietto scelto dai loro tempi, anzichè dal profondo della tradizione popolare, è segno non dubbio della degenerazione dell'arte epica; la quale nei tempi appresso sempre più correndo quella china, andò a spandersi nella parodia pura. In questo vano giuoco rovina sempre l'arte quando è già tutta esausta, eppure rimane superstite a sè stessa.

Orazio intanto qui riprende un ciclico poeta per un andare tutto tronfio che diede al principio del suo lavoro; ma questi non dovette essere che un artista assai secondario anche nel cerchio ciclico; imperocchè se il proverbiale, l'epigrammatico, ed il concettoso viziava la ciclica epopea, come sempre interviene quando nel dominio della storia entra la poesia (come Lucano e Voltaire attestano col loro esempio), pure non peccò mai del tronfio, per quanto i critici ce ne hanno scritto. Ragionevole poi è il precetto che un fare ampolloso, massime nel principio, annoia e fa ridere; poichè mostra il furore

Digitized by Google

dell'entusiasmo ove deve regnare la calma e la pacatezza; ed ancora non reggendosi poi il poeta sempre alla stessa altezza, infiacchisce e disperde nel tedio ogni più brillante impressione. E difatti noi vediamo così Omero citato da Orazio, come tutti gli altri classici sempre modesti essere proceduti nel loro incominciare. L'Ariosto solo pare che grandeggi troppo nell'esordire il suo poema, proponendosi di cantare e donne e cavalieri, ed armi ed amori, e cortesie ed audaci imprese; ed ha potuto solo essere scusato con l'ardimento di fantasia che mantiene sempre infino all'ultimo. Anzi noi per altra ragione più intima non solo troviamo scusabile, ma assai lodevole ancora l'incominciare dell'Omero Ferrarese; poichè un principio fantastico si conveniva quando il soggetto stesso non era che fantastico, ed il poeta non intendeva svolgerlo, che fantasticamente; sicchè se altrimenti si fosse il poeta comportato, si sarebbe vituperata la disconvenienza delle parti fra loro, che produce il disaccordo del tutto. Ancora l'Ariosto non volle usare nella sua protasi che una circollocuzione per esprimere il soggetto del suo canto: il che se in altro poema può parere inopportuno, è con molta arte fatto nell'Orlando Furioso, ove l'unità doveva rimanere tutta subbiettiva e non apparente obbiettivamente al di fuori. E però invece l'autore di dire di voler can-

tare della cavalleria, comincia dal descrivere e richiamarci innanzi gli elementi di quella vita cavalleresca che voleva volgere in dileggio: e comechè era l'indole dei cavalieri erranti di far grande apparato, cui seguivano risultati assai frivoli, così l'autore nello stesso proporre del suo tema vuol mostrare quell'esagerazione e gonfiezza che era nella natura del suo soggetto. Tolto però questo caso tutto particolare che difende e rende pure lodevole il comportarsi dell'Ariosto, rimane sempre vero quello che Orazio raccomanda, di doversi procedere pacato e dimesso nel principio dell'epico racconto. E questo è richiesto dall'intima natura dell'epopea: imperocchè dovendo in essa il poeta nascondersi, e svolgere il subietto non come prodotto della sua ispirazione, ma obbiettivamente e come estraneo a lui, fa mestieri che proceda calmo e largo nel suo lavoro; e però fin dal principio deve tenere lo stesso modo, e non alzarsi a quel parlare elevato, che è solo comportevole quando esprime l'impeto di un animo esaltato dalla passione e dal vivo interesse.

Digitized by Google

LEZIONE XIII.

DELLE DIVERSE UNITA' DI UN'OPERA D'ARTE

Nec reditum Diomedis ab interitu etc. In questo precetto Orazio espone tutta l'economia di un'opera poetica. Noi abbiamo detto innanzi, l'unità essere di somma necessità in ogni lavoro di arte; ora acciocchè un poema sia uno conviene che abbia un intero e perfetto contesto di cose finte ed imitate, il quale favola dagli antichi, e situazione dai moderni addimandasi. Per aversi poi questo contesto fra le diverse parti, in guisa che il tutto rappresenti un organismo perfetto, fa mestieri che non vi sia miscela e composizione di cose diverse; e benchè di varie parti il tutto si componga, tutte risguardino ad un fine medesimo, e sieno tra loro così congiunte ed unite, che non vanamente nè scioccamente pare che si sieno in quella unione adattate, ma per modo che una di esse avvenendo, verisimile sia, o pure necessario che l'altra seguitasse. In somma quel che è uno ed intero per composizione di varie cose conviene che sia tale, che cangiandosene, o togliendosene parte, si venga ad alterare o a scemare il tutto. Da questo principio si può bene intendere come sia necessaria in un' o-

Digitized by Google

pera artistica quella che chiamasi unità d'azione. La quale, a potersi avere, richiede che non solo fatti di diversi uomini non si intreccino insieme a voglia dello scrittore; ma ancora che tutti gli atti di un sol uomo molti e svariati fra loro non formino subbietto dell'opera. Onde meritamente Aristotile riprese gli autori dell'Eracleide e della Teseide, che stimarono potere di tutti i fatti del prototipo una sola favola comporre; rimprovero che pur merita Papinio, il quale nell'Achilleide prese a scrivere di Achille tutte quelle cose che tacque Omero, e che egli stimava degne di memoria. Omero per contrario non dispose di voler altro scrivere che dell'ira d'Achille, alla quale tutti i fatti dei Greci e dei Troiani innesta; e come quell'ira si è acquetata per la morte di Ettore, e cangiata in meglio la rea fortuna dei Greci, pone fine al poema. Neanco nell'Odissea tutto quello che ad Ulisse avvenne comprese; perciocchè nol finse ferito in Parnaso, nè simile a pazzo nel mezzo dei principi greci radunati; ma nell'un'opera come nell'altra quel tanto che ad un solo soggetto s'apparteneva espresse. Che diremo di Virgilio? non tutto che fece e patì Enea ei certo narrò, non le pugne di lui con Diomede ed Achille, nè quanto di egregio operò nella guerra troiana; ma si propose solo di voler dire della sua venuta in Italia e quello che per ciò

Digitized by Google

gli avvenne; e tostochè le cose dei Troiani ebbero lieto fine per le vittorie sui Rutuli, l'Eneide conchiude con la morte di Turno. Che se dunque e l'esempio e la buona ragione c'insegna che non tutta la vita di un uomo debba narrarsi, se si vuole avere l'unità di soggetto o di azione in un poema, come in ogni opera d'arte; quanto maggiore non è il torto di coloro che qui sfata Orazio, i quali fin dalle lontanissime cagioni di un avvenimento volendo esordire, s'attengono a quell'ordine successivo che governa la storia, anzichè a quella unità organica e compatta che è prima condizione di un lavoro di fantasia? Ognuno perciò intende quanta ragione si abbiano Lucano e Silio Italico, il primo dei quali nella Farsalia cominciò dalle più lontane cagioni che accesero le guerre civili, ed il secondo mena Annibale dai sette anni a giurare innanzi all'ara odio ai Romani. Perchè meglio intanto s'intenda la ragione che un'opera di arte, ad avere unità di soggetto, non discorra per una lunga successione di cose, giova qui entrare alquanto più addentro nella natura dell'avvenimento che può entrare nel dominio dell'arte. L'arte non ha altro scopo essenziale che incarnare un principio eterno, una verità in un carattere vivente, il quale poi si svolga in una operazione determinata. Perchè poi il carattere si possa svolgere, e rivelare compiutamente al di

fuori la grandezza di quel principio che lo animi, è opportuno che s'incontri in una lutta di potenze avverse, nelle quali combattere e superare tutta la sua energia si manifesta. Siegue da ciò che l'operazione esterna per potere far spiccare la grandezza di un carattere informato dall'ideale, e rispondere così ai fini dell'arte, dovrà correre per varii momenti; dovrà cioè avere un principio pacato, poi un mezzo tempestoso, finchè si risolva in ultimo nel trionfo delle potenze opposte, trionfo che potrà riuscire materiale, quando il fine è felice, ovvero morale, quando ad onta che l'eroe agente ruini, così attrae le simpatie del nostro animo che noi nella condizione piuttosto di chi soccombe che di chi vince vorremmo trovarci. Essendo ciò fermo, nè potendosi rivocare in dubbio tale dover essere un avvenimento in cui l'ideale artistico viene a svolgersi sensibilmente, è facile intendere che l'azione debba cominciare da quel momento che in sè contiene il germe della pugna e della conciliazione o trionfo. Se più da alto cominciasse, quella narrazione come estranea allo scopo non potrà unirsi nell'unità del soggetto: onde con sapiente accorgimento Virgilio dalla tempesta che mena Enea nei regni di Didone incomincia la narrazione, ed il Tasso dal punto che le armi cristiane sono già radunate sotto Gerosolima. E però ognuno deve se-

guire il sano consiglio di Orazio di trasportare l'uditore *in medias res*, nè curarsi degli antecedenti che collo scopo dell'arte non hanno alcuna relazione. Altrimenti facendo, la sua opera rimarrà dispregevole, quando pure non fosse scusato il muovere alquanto più da alto dall'intento di fare ben rilevare un carattere; purchè però anche in ciò si proceda come con fretta, e si spacci subito l'autore di tali antecedenti, come sospinto verso la sua materia nella quale poi può allargarsi ed intrattenersi a sua voglia.

Da quanto però noi sin qui abbiamo detto sulla natura dell'avvenimento, e sull'unità che esso debba in sè serbare, non è da inferirsi che nuda deve correre la narrazione, nè altro si possa aggiungere oltre il necessario; imperocchè per tal modo svanirebbe la poesia, e d'altronde rimanendo la storia troncata, l'opera riuscirebbe manchevole: onde qui soggiungiamo che di ricca varietà, purchè sia ben intrecciata, fa mestieri che s'orni la poetica narrazione. Ed il fatto de' grandi autori ribadisce il nostro pensamento. Così nell'Iliade s'annoverano le navi ed i principi della Grecia, e tutte le genti che in Aulide si adunarono per gire a Troia; si narra come le terre a quella vicine si distrussero, e quali prima che alla guerra si desse principio chiesero che a Menelao Elena si rendesse; si fanno bellissi-

mi giuochi nell'esequie di Patroclo; si rende Ettore a Priamo perchè gli desse sepoltura. Per ugual modo nell'Odissea Telemaco a consiglio di Pallade va a Sparta ed a Pilo per udir novella del padre; in Corfù il re Alcinoo fa magnifici conviti; i giovani si esercitano col disco; Demodoco canta l'amoroso congiungimento di Venere con Marte, ed il famoso cavallo col quale fu presa Troia; Ulisse narra ad Alcinoo le sue avventure dalla presa di Troia fino al ritorno a casa. Così pure nell'Eneide, Enea è menato dalla tempesta al lido di Cartagine, ove accolto dalla Regina di quella città di lei s'innamora, e trova più fervida corrispondenza; narra la ruina e l'incendio di Troia, la sua fuga e quanto gli era incontrato per via; celebra ed onora con splendidi giuochi l'esequie del padre; discende nell'inferno, ove dall'ombra d'Anchise ode la sua gloriosa successione; descrive il poeta quale era lo stato dei Latini a quel tempo, e quali popoli Turno, e quali Enea seguirono nella guerra. Le quali tutte cose non comprese nella favola, parte sono fuori di lei, e parte aggiunte: fuori della favola sono quelle che si narrano o come già prima avvenute o come future; aggiunte quelle che non sono dell'essenza di lei, ma le s'innestano per ornamento del poema; le quali tutte cose si chiamano episodii. Conviene che questi sieno colla favola così attamente congiun-

ti, che benchè possano separarsene senza offesa di quella, non di meno paiano naturalmente derivarne, nè ad altro fine drizzarsi che a quello per cui essa si è finta: come vedesi nei Trionfi del Petrarca, nei quali benchè il mostrare coloro dei quali trionfano i vincitori sia fuori della favola, non però è sì lontano che da essa non dipenda, nè ad un medesimo fine s'indirizzi; perciocchè alla vittoria, della quale prese a dire il poeta, s'appartiene. Ma degli episodii e loro ufficio assai innanzi è stato detto.

Se noi qui però dalle parole di Orazio abbiamo tratto essere necessaria l'unità di azione e di soggetto; non sapremo aggiungerci a coloro che vogliono insieme vedervi prescritta l'unità di tempo e di luogo. Sulle quali cose come tanto si è quistionato ai giorni nostri più che mai, a noi pare opportuno discorrere un po' largamente qui che si parla di unità. E dapprima concedendo pure ai sostenitori delle prefate unità che esse si fussero seguite dai Greci, pure soggiungiamo che non sieno in ciò tenuti i moderni a seguirli. Imperocchè proponendosi gli antichi l'imitazione materiale della natura, facea uopo che essi l'azione estendessero a tanto tempo, quanto lo spettatore rimaneva seduto ad assistere alla rappresentazione; e per simile ragione come questi non moveasi del suo se-

dile, così volevasi che l'azione non vagasse in diversi luoghi. Ora però che l'arte cristiana ad altro scopo più alto intende che non fosse la meccanica imitazione, il poeta moderno può far senza di queste tiranniche unità, malamente ad Aristotile attribuite. Aggiungasi ancora che gli antichi non drammatizzando che un istante solo della vita, non sentivano bisogno di allargare il tempo ed il luogo; ma il dramma moderno essendo più complicato, e più largamente spaziando per svolgere intero tutto il corso storico di una passione o di un carattere (sicchè l'antico dramma è come l'ultimo atto del moderno) sente il bisogno di uscire dagli stretti cancelli di tempo e di luogo, ove si tenevano gli antichi.

E tale diversità di svolgimento del dramma greco dal moderno ecco donde nasce. La pugna tra l'uomo ed il fato, tra la libertà e la fatalità forma il fondo delle greche tragedie, consentaneamente ai principii religiosi dei popoli ellenici; onde ne siegue che per quanti sforzi possa durar l'uomo ad edificare una qualche cosa o sospingersi innanzi in alcun proponimento, i suoi conati vengono in un istante dalla potenza misteriosa del fato distrutti, e l'eroe rimane dal sommo di sua grandezza rapidamente profondato nell'imo della miseria. La presenza continua del fato non permette al dramma greco azione complicata e collisione d'affetti; ma

invece lo impronta di una calma misteriosa e di un solenne riposo religioso, che si è voluto paragonare alla stessa calma che vi ha in un gruppo scultorio. Siegue da tale considerazione che il dramma greco non poteva essere che una grande catastrofe preparata dal fato, anzi svolta potentemente senza preparazione di sorte. Non così è nel dramma moderno, onde è sparito il fato, come è sparito dalle nostre credenze. Il conflitto fra la volontà e la passione, o fra diversi scopi, ora ha preso il luogo dell'antica lutta dell'uomo col fato; nel qual cangiamento avvenuto la complicatezza dell'azione e la collisione degli affetti si sono resi elementi necessarii, i quali portano di conseguenza maggiore larghezza di tempo e spazio a potersi svolgere.

Nè si dica che per tal modo viene a sperdersi l'illusione, e cessare la verosomiglianza, che è pur dote necessaria delle poetiche finzioni; imperocchè la fantasia la quale si crea i proprii idoli, e loro dà una vita mentale, crea pure uno spazio ed un tempo di suo conio, ove i suoi individui si debbono muovere ad agire. La fantasmagoria che si forma il poeta non è punto cosa sussistente nel mondo di fuori, ma tutta si compie e rimane nel suo spirito; onde l'immaginativa che crea i personaggi fa mestieri che prima s'apparecchi la scena in cui essi debbono operare, porgendosi in ciò il lavoro fan-

tastico conforme al sogno ed alle visioni prodotte dal delirio, e da altri accidenti naturali o oltranaturali che fossero, normali o morbosi dell'uomo. La scena fantastica comprende un luogo ed una durata, e quindi lo spazio ed il tempo; ma uno spazio ed un tempo fantastici che si distinguono così dal tempo e dallo spazio puri, propri dell'intelletto, come dal tempo e dallo spazio empirici, propri della percezione sensitiva. E siccome un dato tempo ed un certo luogo debbono precedere la rappresentazione degli eventi; così primo uffizio dell'immaginativa è di preparare il luogo dove l'azione si recita, e di caricare, come dire, l'oriuolo che deve misurare la durata. A tale effetto ella piglia, come insegna il Gioberti, dalla ragione lo spazio ed il tempo puri per vestirli dell'elemento discreto e sensitivo: onde il tempo e spazio fantastici vengono a distinguersi dal tempo e spazio puri per esser questi continui, infiniti, sovrasensibili, e quelli indefiniti e discreti; il tempo rivestito di successione, di numero, di moto, lo spazio di parti, di figura e colore. Che se il tempo e spazio fantastici si distinguono dal tempo e spazio puri; non debbono confondersi dall'altra parte col tempo e spazio empirici; i quali sono concreti e determinati, mentre i fantastici rimangono indefiniti, manchevoli di precisione e contorni, e solo vestiti di una

concretezza apparente. Onde possiamo ben conchiudere, come l'immaginazione esplicando la sua forza con un primo atto produce l'espansioni indefinite del tempo e dello spazio proprio, e poi con altri atti consecutivi popola questo campo fenomenico, che si ha composto, colla ricca abbondanza di quegl'individui fantastici da lei foggiati, che si dicono tipi o idoli.

Stabilito così di volo questo principio, che ben mostra essere l'immaginazione esclusivamente il domicilio del bello, basta esso solo a combattere la pretensione di quei critici, che irrevocabilmente vogliono sottoposta ogni artistica composizione, ed in ispecial modo il dramma, alle loro sognate unità di tempo e di luogo. Il Manzoni ingegnosamente avvertì che lo spettatore non fa parte del dramma; e che perciò la favola di questo può fingersi avvenuta in diversi siti e tempi, senza che ne siegua inverisimiglianza di sorte. L'avvertenza per quanto è giusta, non toglie però che a mezzo la difficoltà, poichè non il solo spettatore rimane immobile, ma la scena esteriore per anche: sicchè dovrebbe aggiungersi che la scena estetica non è da porsi nel teatro reale, e che questo perciò non forma neppure parte del dramma. Non gli attori che compiono la rappresentazione, nè le tele dipinte e gli altri scenici apparati compongono o entrano almeno

per nulla nello spettacolo estetico, il quale tutto plasmatosi nella fantasia dell'autore, non ha per fermo altro teatro, nè altrove si rappresenta che nella fantasia dello spettatore. La rappresentazione esteriore, e tutti quegli amminicoli che concorrono a crescerne l'effetto giovano solo ad aiutare, e mettere in moto la virtù immaginativa degli assistenti, perchè potesse più agevolmente rifare nel suo interno quello che gli occhi veggono di fuori; ma non costituisce essa affatto l'oggetto immediato dell'estetico godimento. Nel teatro poi della fantasia, ove tutto si compie ed ha vita, v'ha unità di tempo e di spazio sì, ma che abbraccia una durata ed un'ampiezza indefinita, che l'immaginazione stessa a suo talento circoscrive. I fantasmi sono nel tempo, nè la rappresentazione estetica (come vuole lo Schlegel seguendo i canoni della filosofia critica) deve collocarsi fuori del tempo; solo è da tenersi che la facoltà che quei fantasmi produce ha la prerogativa di trascorrere da tempo a tempo, come da luogo a luogo, senza tener conto delle lagune e degl'intervalli più o meno grandi, dotata come ella è di una virtù naturale, simile alla magnetica, che rapidamente trasvola ovunque.

Alle ragioni fin ora tratte dall'intima natura dell'operazione fantastica che chiaro ci rivelano come le vantate unità non sono che conio di cervello leg-

giero, potremo aggiungere ancora un' altra riflessione opportuna a meglio chiarire la cosa. In ogni opera di arte fa mestieri separare il concetto primo dell' autore dalla sua esecuzione esterna, ossia l'invenzione dalla rappresentazione: la quale distinzione si porge tanto vera nel fatto, che noi sovente sogliamo in un'opera lodare la magnificenza del concetto, sebbene troviamo non molto perfetta la sua espressione esterna, e tal altra lodiamo la perfetta esecuzione di un magro e mal formato concetto; come della scuola di Michelangelo e del Tiziano è avvenuto nella pittura. Ora fermata questa distinzione, noi diciamo,che tutto ciò che è rinchiuso nel concetto è immutabile in ogni tempo e in ogni luogo, non mai variando le essenze delle cose; e d'altra parte tutto ciò che risguarda l'esecuzione, che è l'estrinseca manifestazione del concetto, varia e dee variare secondo le differenze di luogo, di tempo, di civiltà, di religione, e molto più secondo l'individuale maniera di vedere e sentire dell'artista. Onde ne siegue che dipendendo l'unità di azione o di soggetto dall'intrinseca natura del concetto, mai non è stato rivocato in dubbio richiedersi essa alla perfezione dell'arte; ma l'unità di tempo e di luogo essendo piuttosto dipendente dalle leggi di esterna manifestazione, non potrà imporsi all'artista; il quale è pienamente libero di usarla o no

a sua voglia, come meglio gli pare conveniente alla diversa natura della composizione e al diverso soggetto che egli prende a idoleggiare. Ma si potrebbe qui domandare: se l'unità di tempo e di luogo dipende dalla libera esecuzione dell'artista, non sarà sempre meglio che si serbi, perchè si proceda in modo più conforme alla natura, e la impressione estetica si trovi aiutata pure e sostenuta dalla realtà materiale? Noi rispondiamo che sovente il violarla assai giova alla buona esecuzione, dovendosi per mantenerla ricorrere a taluni espedienti, che non tornano molto acconci all'arte. Così a citarne qualche esempio, il teatro francese per serbare l'unità di luogo dovette introdurre quei noiosi confidenti, che per tutto si frammischiano; e l'Alfieri se seppe fare a meno dei confidenti, dovette con lunghi soliloqui spesso far procedere lento, e quasi arrestare il corso dell'azione.

Eppure se il sistema delle unità era capace di far buona pruova, in niuno meglio che in Alfieri avrebbe ciò conseguito; niuno potendo meglio serbare quella forte condensazione, che si affaceva all'indole sua, energica sino all'esagerazione: sicchè in massima parte i difetti di questo poeta sono difetti del suo sistema, che per quanto potesse essere adattato al dramma greco, per ogni modo disconveniva al moderno. Sostituito al fato l'energia del-

l'uomo, e data a questo la libertà d'azione per poter svolgere il suo carattere; dovendosi entrare nel fondo del cuore per iscorgervi il conflitto degli affetti e la gradazione delle libere passioni, e l'ondeggiamento vario dell'animo; facendo mestieri che si espongano quelle condizioni esterne che sono d'ordinario i primi motivi degli affetti; convenendo in somma entrare nella verità della vita, che si compone di varietà, di contradizioni e di lutte, come potrassi tutto ciò conseguire, come potrassi svolgere intera un'azione dalla sua disposizione al nodo, dal nodo alla catastrofe fra le 24 ore convenzionali, e rimanendo immobili in un luogo i personaggi? È tanto assurdo il sistema delle unità nel dramma moderno, quanto è assurdo il fatalismo greco nella religione cristiana. Si ostinino pure i tragici francesi a sostenere nel fatto tale assurdo; ma non riescono con ciò che a falsare i fatti, e risguardarli in un modo tutto generale e vago; e quando Corneille dovrà drammatizzare il suo Cid, dovrà mutilare e far barbaro governo del soggetto per ubbidire agli aristarchi dell'Accademia. Toglieste, per serbare le unità, quello spettacolo così artistico della vita nelle sue gradazioni, quale ammirasi in Shakespeare, ed il dramma o annoierà con lunghi e declamatorii discorsi, o vedrassi sminuzzata l'azione in mille incidenti ed episodii vani.

Digitized by Google

Riducete a 24 ore il corso dell'azione, e, come avverte il Manzoni, porrassi il romanzesco in luogo della storia; gli affetti senza fisonomia propria cadranno nell'esagerazione, i contrasti saranno bruschi e non preparati, il nodo poggerà sempre sull'amore, passione che pel suo impeto meglio si presta a repentini slanci. Togliete la libertà al poeta di porre l'eroe fra varie e successive situazioni per far spiccare viva la sua individualità, e quella uniformità di ossatura che l'Alfieri stesso scorgeva nelle sue tragedie, troverassi ancora maggiormente nei caratteri; i quali perciò riusciranno astrazioni meglio che esseri viventi.

Ma quando non ci fusse altra ragione a condannare le volute unità, noi potremo avvalerci della concessione stessa che fanno i sostenitori di esse, per allargarla con buon fondamento di ragione. Essi dicono potere un'azione drammatica dilungarsi fino al tempo di 24 ore, senza che si tolga con ciò la verisimiglianza. Or noi diciamo: se il periodo di un giorno, che non è certamente quello che lo spettatore passa in teatro, non nuoce alla illusione, perchè lo stesso principio non debba valere per il periodo di un mese, di un anno o anche più? Allargato una volta il confine, che impedisce di porre il limite più largo o più ristretto? O dunque l'azione non deve durare più di un 3 ore, quanto è il tempo

materiale della rappresentazione, o facendola durare un giorno, può ancora portarsi a più lungo periodo. Onde noi possiamo conchiudere che la legge delle due unità, introdotta da un falso concetto dell'imitazione poetica, avvalorata dall'autorità male intesa di Aristotile, protetta dal codice arbitrario dei critici fancesi dei due ultimi secoli al nostro precedenti; ma combattuta dal Metastasiò, dal Baretti, dal Poli, dal Manzoni e dal Gioberti, a parlare solamente dei nostri, e violata con felice ardimento e riuscita dai tragici spagnuoli, tedeschi, inglesi, ed anche dagli ultimi scrittori di tragedie storiche italiane, non solo è capricciosa rispetto al modo con cui si circoscrive, ma è contraria ancora ai principii dell'estetica, e soggiungiamo pure allo stesso esempio dei Greci. I Greci di fatti, che tanto spesso si citano dai sostenitori dell'unità, sebbene per lo più le serbarono, come convenienti alla natura del loro dramma, pure non se ne fecero una regola che era illecito violare. Onde vediamo che quantunque la presenza continua nel coro loro impediva potere agevolmente trasferire la scena di uno in altro luogo, pure Eschilo nelle Eumenidi, e Sofocle nell'Aiace ruppero l'unità di luogo, tornando loro opportuno il farlo; nè lo spazio delle 24 ore è sempre misurato coll'oriuolo.

Però noi qui stimiamo opportuno soggiungere a

quanto abbiamo detto, che sebbene alla drammatica moderna, che rappresenta una ricca successione di collisioni e caratteri ed un'azione molto complicata, torna come necessario allargare il tempo e mutar luogo; pure quando l'azione trovasi concentrata in pochi minuti e procede semplice, non ha bisogno di mutar luogo. A coloro che credono che quasi tutta l'eccellenza drammatica stia riposta nel violare le unità facciamo riflettere, che la regola convenzionale delle unità, quantunque sia falsa, pure rinchiude in sè un'idea giusta. Poichè la concentrazione drammatica si manifesterà meglio anche all'esterno serbandosi le unità. Ancora il dramma non dirigendosi come l'epopea alla sola immaginazione, ma essendo fatto ancora per essere contemplato, a ciò le unità riescono pure opportune. Imperocchè se l'immaginazione può facilmente trasportarci da un luogo all'altro, in uno spettacolo reale non si deve troppo smentire la realtà visibile. Shakespeare, che cangia spessissimo luogo, drizzava sul teatro delle colonnette coi cartelli ad indicare il sito ove la scena passava: cattivo espediente che non fa cessare di apparire come disseminata l'azione. Così l'unità di luogo, se non altro, serve sovente a togliere ogni oscurità. Quindi il miglior metodo da tenersi è di serbare il giusto mezzo, non violando i dritti della realtà, senza intanto serbarla

Digitized by Google

con rigorosa esattezza. E questo che abbiamo detto per l'unità di luogo vale ancora per l'unità di tempo. Il pensiero può abbracciare gran spazio di tempo, ma in uno spettacolo che si volge agli occhi, non si può rapidamente trascorrere molti anni. Onde se l'azione è semplice, meglio è restringere la durata della lutta; se poi lo svolgimento dei caratteri richiede più situazioni successive, allora voler imporre l'unità di tempo sarebbe lo stesso che separare tali soggetti dalla drammatica (perchè non si possono adattare per loro natura alla legge convenzionale), ed erigere la prosa della realtà sensibile in giudice supremo della verità poetica. Aggiungasi ancora che quando si volesse per una verisimiglianza empirica restringere l'azione a poche ore, altre inverisimiglianze piu assurde si rendono spesso inevitabili. Il buon senso adunque qui più che altrove è necessario, per discernere quello che meglio conviene alla natura del soggetto, non potendosi assegnare regole stabili ed assolute.



LEZIONE XXV.

SULLE OPERE MISTE DI STORIA E D'INVENZIONE

Atque ita mentitur, sic veris falsa remiscet etc. Si faranno le meraviglie coloro a cui fa afa la moderna scuola artistica che si fonda sulla storia, il vedere come Orazio dai suoi tempi diceva in un'opera d'arte la storia potersi unire alla finzione, e ne insegnava il modo convenevole di fonderle insieme. Eppur meglio che Orazio la buona ragione dovrebbe consigliarli a far senno, e discorgere come tale unione dall'essenza stessa dell'arte è, non che consentita, quasi richiesta. Imperocchè la fantasia nel lavorare la produzione artistica, muove per ordinario nelle sue ispirazioni dal reale, che come spiritualizzandolo poi rende acconcio ad essere animato dall'ideale; o anche ad essere destata dall'ideale, si gitterà sempre nel mondo della realtà a cogliere quelle forme in cui deve concretizzarlo. Nè valga il dire che in tal caso la fantasia dagli sparsi elementi sensibili potrà comporsi quella forma che adatta si porge alla manifestazione esterna del suo ideale, senza che s'impacci ad aggirarsi nel campo della storia per trovar bella e fatta la forma in cui incarnare i suoi idoli; chè noi rispondiamo essere assai malagevole,

Digitized by Google

se non impossibile, che le forme fantasticamente plasmate, e di raccolti elementi accozzate possano avere quel finimento e precisione di cui s'improntano i materiali determinati che la storia fornisce. Ed anche che l'imaginazione potesse riuscire a tanta perfezione, perchè dovrà essa mettersi a lungo lavorio, senza potersi sempre impromettere con certezza un felice risultamento, quando trova la materia bella ed apparecchiata, e non dovrà che solo lisciarla e forbirla? E che in così riflettere noi non c'inganniamo ci sta mallevadore l'esempio di tutti i grandi artisti, i quali hanno fatto ragione tornare più opportuno scegliere dal ricco campo della storia e soggetti e personaggi che bene in sè riverberavano della luce dei loro fantasmi ideali, e ben potevano esprimerli, che svagare sull'incerta sfera della finzione. Ma par che facendo a noi le ragioni gli avversarî, vorrebbero pure insistere nel dire, che dovendosi pur ricorrere alla realtà, non tornerebbe più opportuno volgersi alla realtà interna ed ai fatti dello spirito, i quali di natura più trasparente, ci porgono in sè il riflesso vivo della spiritualità delle idee? Ciò certo niuna legge vieta all'artista di poter fare; ma non è cosa ingiusta che si restringa a lui il campo nella sola vita interna, e nei fenomeni dello spirito, quando molta ricchezza potrà pur cogliere dalla sfera dell'operazio-

ne esterna, cioè dalla storia? perchè volere che l'artista possa solo comporre romanzi sentimentali sul conio della Clarissa, del Werter, e dell'Ortis, e tragedie psicologiche sul modello dell'Alfieri e del Pellico, quando felici pruove fecero pure gli scrittori di romanzi e tragedie storiche? E tanto più che l'osservazione interna ognuno la potrà restringere a sè stesso o di poco allargare, quando la storia gli porge varietà abbondevole di esterne manifestazioni, cui niente impedisce a poter risguardare. Ed è perciò che io stimo che tutti gli scrittori che possiamo addimandare psicologici, non ci hanno che sempre ripetuto una scarsa quantità di rappresentazioni, come esempio ne è l'Alfieri. Ma dirassi: si siegua allora la storia, e non più; perchè volerla mischiare a fatti finti e fare così uno strano accozzo di elementi di natura opposti? Ognuno intende, e noi lo abbiamo pure innanzi accennato, come la realtà riverberandosi nella fantasia, deve rimanere come spiritualizzata, cioè purgata di tutto l'accessorio e l'insignificante, perchè possa servire alla rivelazione dell'ideale; ed in questa purgazione che opera la fantasia sta la differenza essenziale fra il mondo artistico ed il prosaico, fra la storia e la poesia. Or se da una parte l'immaginazione forbisce e raffina la realtà storica, dall'altra può e deve riempiere con creazioni di suo conio

quei vuoti che rimangono per le cose scartate: purchè però, come qui raccomanda Orazio, le diverse parti sieno così fuse e contemperate insieme, che formino un sol tutto organico e bene assestato. Così il Manzoni ai personaggi e fatti storici quanti non ne immischia immaginati nel suo romanzo? e pure tutti insieme non mi rappresentano che un tutto ben compiuto, cioè il ritratto fedele della società italiana del secolo XVII, svolta in tutti i suoi elementi. Ma l'obbiezione ancora incalza e riprende: come potrassi prestar fede a ciò che dice il poeta, se sappiamo che alla storia egli immischia troppo sovente la finzione ed il falso? Ma chi ha mai detto, o qual poeta ha preteso che si aggiusti una fede storica ai suoi detti? L'uomo stesso del volgo conosce di non doversi credere a ciò che il poeta dice come a vero, sebbene senta dai suoi detti sorvolare un'aura di verità, alla quale come per istinto nel segreto della sua mente dà tanta importanza quanta agli avvenimenti immaginati può darne la fantasia. Anzi il poeta stesso non ha verso il suo lavoro che una fede d'immaginazione; nè altra che questa può intendere di trasfondere nei suoi uditori. Egli non si è obbligato, nè lo poteva, a rimanersi fedele alla storia nelle sue accidentalità, ma di rivelarne tutta la parte sostanziale, per trarne poi scintille d'affetti ad invadere e ravvivare gli animi; egli ha in-

Digitized by Google

teso solo a rendere popolari gli avvenimenti più splendidi ed i nomi più grandi; ad addestrare la mente all'osservazione di quelle circostanze intime che sono la vita dei fatti, ad addestrare l'immaginazione allo spettacolo di quei grandi quadri che la storia presenta scolorati e lontani. La storia è per l'artista come una gran base, sulla quale incastra e fa vivere e muovere personaggi animati dal suo genio; venendo per tal modo alla storia stessa a comunicare una risentita vitalità. Tale è il modo che tenne Shakespeare nelle sue grandiose tragedie di tema storico; così si è comportata tutta la moderna scuola storica da Gualtiero Scott al Manzoni ed al Marenco. Da ciò intanto ognuno intende come è falso quel sistema che si propone seguire il Rosini nei suoi romanzi storici; di volere cioè creare fantasticamente il piano interno del lavoro ed i personaggi, per intarsiare il tutto di citazioni ed elementi storici. Allora non scorgesi la storia che coi suoi grandi avvenimenti e colla sua bellezza ispira la fantasia; ma piuttosto l'opera della riflessione che si va immischiando al lavorio fondamentalmente fantastico, per dare come pruove di ciocchè si è esposto. Ma non vi è cosa più di questa antipatica per l'arte; poichè come appena il discorso della mente, ed il procedere razionale si lascia intravedere, tosto svanisce il magico brio con cui l'immaginazione

Digitized by Google

c'incanta, sollevandoci nella serenità della sua atmosfera. Ed io m'argomento che non per altra cagione riescono così freddi i romanzi del Rosini, e destano sì poco interesse i suoi personaggi, i quali d'altronde per loro natura sarebbero assai patetici, se non per il falso sistema che l'autore propose a sè stesso di seguire, e voleva pur ad altri persuadere. Per buona ventura però tale teoria è rimasta un pensamento individuale, ed alla classica maniera del Manzoni, ribadita dal suffragio universale, tengono dietro i buoni ingegni. Non ha alcuno, è vero, fin' ora presentato un ritratto così completo della società come il gran maestro; ma non è facile avere la potenza di lui nello sviscerare un'epoca e vederne tutti gli andamenti più minuti ed occulti, per presentarli poi aperti in un vasto quadro: onde prosiegua chi può e sa la sua via, chè gran vantaggio ne verrà all'arte, mantenendosi essa così lontana dalle vuote fantasie per fecondarsi ed ingrandirsi di quelle verità profonde che sotto la scorza de' fatti sanno scovrire le menti non volgari. E s'abbiano pur pace, se questi nostri detti lor sanno di qualche agrume, gli oppositori della scuola storica; quando la buona ragione, ed il pensare di tutti i sovrani ingegni delle varie età dovrebbe richiamarli a miglior senno, e far loro dismettere principî che solo ad una età caduta pascentesi di fole potevano

Digitized by Google

essere comportevoli. E noi possiamo assai bene augurarci delle moderne lettere quando più che mai le vediamo vivificarsi della verità storica; essendoci ciò sicuro indizio, che non si tiene più sopportabile a generazioni avanzate nella virilità della vita l'aggirarsi pel vuoto tedioso delle finzioni fantastiche. La mente universalmente sentiva ai tempi moderni bisogno di maggior dose di verità; e Scozia, Inghilterra, Germania, Olanda, Russia, Polonia, Spagna, America ed Italia si sono gittate nel campo della letteratura storica per poter sodisfare alla loro bramosia; che se la Francia più tardiva è piegata a questo arringo, ora meglio rinsaviti i buoni ingegni volgono con alacrità a quella via loro aperta dall'esempio di tutte le nazioni incivilite. Onde facendo noi voto che la scuola storica sempre più prosiegua e s'avanzi in Italia, e con gioia considerando la sua nobile fondazione per opera dello stupendo genio dell'Olona, richiamiamo innanzi alla considerazione dei nuovi artisti quello che egregiamente qui dice Orazio, cioè che nell'intessersi insieme l'inventato col vero, sempre si badi che il principio dal mezzo, il mezzo dal fine non sia discordante; cioè che un tutto organico ben compatto rappresenti fedelmente ogni lavoro di arte: il che soggiungiamo noi pure che tanto più agevolmente otterrassi, quanto meglio la storia si farà prepon-

derante in faccia alla fantasia, e folgoreggerà della sua luce innata.

LEZIONE XXVI.

COME IL DRAMMA NON DEV' ESSERE CHE AZIONE.

Segnius irritant animos etc. Orazio in queste solenni parole dice per avventura assai più di quello che a prima giunta appare; imperocchè sembra che qui non altro volesse indicare se non che va meglio fatto esporsi le cose sulla scena, che riferirle avvenute: ma noi per dippiù possiamo raffigurare sotto brevi parole tutta esposta la vera essenza e la natura del dramma. Il Marroncelli di fatti con quella profondità di giudizio che gli è propria, ed al lume della nuova critica scovre, come tre cose debbano concorrere insieme a formare un perfetto dramma, azione cioè, nodo e caratteri: e noi soggiungiamo che forse nella sola azione consiste il dramma; la quale quando sarà piena ed animata porterà congiunte infallantemente le altre due qualità. E che il giudizio non c' inganna, potrà rilevarsi dalla parola stessa (non significando altro dramma che azione); come pure dal riflettersi che l'eroe nell'operare potentemente dietro l' impulso della passione non potrà fare a

meno di svolgere un carattere, che viene costituito dalla passione stessa che lo spinge ad operare; e che nell' azione l' eroe si troverà sempre in faccia a potenze avverse che lo contrastano, e si pone quindi in quella collisione principale, che addimandasi appunto nodò. Dal che di leggieri intendesi, come Orazio che volle nel dramma azione e non narrazione, ci venne per tal modo ad esprimere la vera natura del dramma. Perfetto noi adunque possiamo tenere solo quel dramma, che altro non ci pone sott' occhio che una serie di quadri e di gruppi, i quali un drammatico soggetto possa somministrare all' immaginazione del poeta. Venendosi in ciò ad imitare un pittore, il quale un grande e complicato soggetto avesse a dividere in tante tavole da ornarne una sala; poichè come egli non fa che trascegliere le più importanti situazioni del fatto da ritrarre nelle diverse tavole, e tutte ordinarle ad unità, la quale si palesa apertamente nell' ultimo quadro, che è come lo scioglimento d' un gran dramma recitato alla vista; per ugual modo il poeta le diverse collisioni ed azioni particolari deve per guisa disporre, che tutte si vadano a risolvere nello scioglimento finale. È questo vero ribadito da tutte le composizioni drammatiche che ammiriamo come classiche, le quali tutte sono ordinate secondo questo disegno; come d' altra parte

Digitized by Google

teniamo imperfetti quei drammi, che con questo meccanismo non sono stati condotti. Ciocchè in una tragedia muove, agita, impietosisce, atterrisce lo spettatore non è il parlare, ma il fervido, seguìto e ben intrecciato operare; e se il poeta invece declama e fa di continuo cicalare i suoi personaggi, non pure si allontana dalla natura del dramma, ma nuoce assai all' interesse. Si prenda l' Edipo, che primeggia fra le tragedie di Sofocle, e veggasi come ci mena colla rapidità del torrente, come c' invade e rapisce tutti gli affetti assai meglio che le lunghe e spesso noiose declamazioni, il raffinamento, e le morali dissertazioni di Euripide. Se Shakespeare tanto ci sorprende ed abbaglia, non è forse per la concitata azione, per quel gruppo sempre crescente di nuove situazioni subalterne che quasi s' incalzano, che poi tutte si vanno a concentrare in un punto, come nel vertice di una piramide di larga base? E per contrario come non sarebbero più perfette le tragedie di Racine se meno narrazione e più azione, meno eloquenza e più movimento in esse ci fosse? Alfieri, che tanto ci trasporta nei primi suoi atti, nei quali egli per sistema sempre concentra la sua azione, come poi non ci annoia sovente nei seguenti quando si allarga e si pone come a filosofare, finchè poi all' ultimo non viene la sua tempestosa catastrofe? Chiediamo scusa

Digitized by Google

al sommo Niccolini, ma non possiamo rimanerci dal dire che le sue opere non ci paiono drammi; imperocchè niuna azione potente in esse vediamo svolgersi; e solo ammiriamo dei morali sentimenti, delle patriottiche aspirazioni espresse in una bella ed elegante dizione poetica: sebbene nelle ultime produzioni ei pare sempre meglio avvicinarsi alla vera natura del dramma. Se gli stessi grandi epici, quali sono Omero e Dante, sebbene non avessero altro ufficio che narrare, pure quando vollero destarci interesse, o mostrare più in rilievo la vita intima de' loro personaggi, imprestarono sapientemente dal dramma la forma di azione; la drammatica poi figliata naturalmente dall'epopea per porgere una rappresentazione più viva dell'uomo, si dovrà rimanere sulla calma narrazione, e farà scontrare i personaggi come per fare fra loro una conversazione da piazza e da caffè, contandosi le belle novelle? No: ove non v'ha azione, ove il gran tumulto delle umane passioni convertite in agenti esterni non ci freme sott'occhio, nè noi saremo commossi, nè il lavoro sarà veramente drammatico. Il poeta allora si vedrà parlare e dissertare per bocca di tutti i suoi personaggi, quando egli deve rimanere occultato, e separato dall'avvenimento che ci rappresenta. Aggiungasi a tutto questo anche una ragione più intima, cioè che rappresentando il

dramma le passioni interne degli eroi obiettivate all'esterno; come le passioni sono per loro natura tempestose, massime quando si trovano nel conflitto dei contrasti, così richieggono che la loro espressione esterna sia pur rapida, violenta come alla loro natura conviensi.

Da tutto quello che si è detto scorgesi quanta ragione avesse lo Schiller nel volere riconoscere tre diverse specie di drammi, l'una cioè che rappresenta solo avvenimenti, l'altra soli caratteri, e la terza affetti o sentimenti. Noi non sappiamo per alcun conto piegare all'autorità di questo gran critico, quando la ragione e la natura delle cose contrasta alla sua idea. E di vero chi potrà mai formarsi il concetto di una tragedia di soli avvenimenti senza caratteri ed affetti, quando riflette, come un avvenimento per avere un senso poetico, fa mestieri che percuota esseri appartenenti all'umana famiglia; i quali come sono vestiti di sensibilità naturale che li rende capaci di passioni, così non possono andar privi di quel complesso di abitudini contratte nel corso della vita, che formano l'individuale costume: sicchè per esser vero il concetto del critico tedesco converrebbe che, o si trovasse veramente l'uomo voluto dagli stoici senza passioni e carattere, o che l'avvenimento non si riferisse ad alcun essere umano e sensitivo, e sì

compisse nel vuoto. Potrà poi d'altra parte ammettersi una tragedia di soli caratteri quando si pensi, che per rendersi un costume sensibile abbisogni che colga tutti gli accidenti esterni da un lato, e le interne commozioni dall'altro; onde ha mestieri di un campo aperto ove possa prorompere con veemenza (gli avvenimenti), e di un impulso vigoroso (gli affetti) che lo metta in azione. Per quel che infine riguarda un dramma in cui tutto sia affetto, riesce cosa impossibile a concepirsi, non che ad esprimersi: poichè le passioni non possono acquistare vigore, nè ampiezza, nè impeto quando non sieno radicate e pullulino dal fondo di un carattere, che investito da un avvenimento disastroso sorga potente ad accoglierle ed alimentarle. Nè si potrebbe dire che lo Schiller intenda solamente che l'uno dei detti elementi predomini, rimanendo gli altri accessorii ed in lontananza, senza che sieno in tutto esclusi. Imperocchè acciò un avvenimento porti memorabili e strepitose conseguenze, come conviene alla tragedia, fa uopo che sia sostenuto coll'energia e perseverante lutta di caratteri inflessibili, non che con impetuosi affetti; altrimenti la sua grandezza si dissiperà per mancanza di alimenti, potendo solo il contrasto della forza conferir luce, risalto, e sembianze formidabili ad un'altra forza. Quali più tremende sciagure di quelle che incontrano ad Edi-

Digitized by Google

po ed al re Laar? ma ove i due eroi fossero spogliati di quelle ardentissime passioni e di quei caratteri indomabili onde Eschilo e Shakespeare li rivestirono, addiverrebbero fievoli le tristi vicende di cui furono le vittime. Così pure il carattere di Ercole spicca grandioso e gigante allorchè si trova nella terribile situazione di gettarsi disperato sul rogo, tanto per cessarsi dalla veemenza del dolor fisico che gli cagiona la tunica intrisa del sangue di Nesso, come per liberarsi dall'oppressione morale svegliata dall'idea di essergli stato quel dono recato per troppa semplicità dalla tenerissima delle spose. Veduto adunque come avvenimenti, caratteri ed affetti debbano insieme intrecciarsi a produrre un perfetto dramma; soggiungiamo che tale felice accordo viene prodotto dall'azione. Imperocchè nell'azione come sporgesi un seguito di avvenimenti incalzantisi, così il carattere si svolge in tutta la sua energia, e l'affetto campeggia grandemente, mentre l'azione non è che lo stesso affetto obiettivatosi all'esterno.

Veduto intanto di quanta importanza sia l'azione nel dramma, ci piace dire ancora un nonnulla intorno alla natura e svolgimento di essa azione. E dapprima fa mestieri che ogni azione abbia uno scopo determinato che cercasi realizzare in mezzo a circostanze e relazioni particolari. Ma nel dram-

ma le circostanze sono di tale natura, che ciascun personaggio trova nella sua azione ostacoli da parte degli altri, trova nell'avanzarsi al suo scopo un altro scopo opposto al suo che vuol pure realizzarsi, donde nasce un'opposizione la quale poi ingenera conflitti complicati: e secondochè tali conflitti sono più o meno semplici, l'azione deve procedere stretta, o ramificarsi in azioni episodiche. La tragedia antica poggiando sopra pochi ma grandi motivi serbava un'azione rapida e condensata, che dritta rimirava allo scopo. L'azione del dramma moderno procede più varia e meno serrata: ma se esso può ammettere la parte episodica ed un gruppo di collisioni accessorie, allo snodamento però dell'azione l'insieme deve esser chiuso e compiuto. Così nella Giulietta e Romeo quantunque l'odio delle famiglie è fuori la passione dei due amanti, pure è esso come la base generale dell'azione; e sebbene il soggetto è tutt'altro, non di meno Shakespeare con molto accorgimento dà alla riconciliazione delle famiglie un'attenzione minore, ma pur necessaria. Per ugual modo nell'Amleto il destino dell'impero Danese resta un interesse subordinato; ma vedesi per l'apparizione di Fortebraccio che non è perduto di vista, ed ottiene una conclusione sodisfacente. Accennata così la natura dell'azione drammatica, ne siegue che il suo corso lungi di procedere lento,

come nell'epopea, e come fermandosi ad ogni tratto per descrivere e delineare, deve invece precipitarsi continuamente verso la catastrofe finale; poichè la collisione si deve sforzare di terminare il conflitto, e quanto è più violento il disaccordo fra gli scopi e i sentimenti, tanto più si fa sentire il bisogno del suo snodamento, e si desidera che gli avvenimenti si sospingano ad un risultato. Non però bisogna conchiudere da questo che la rapidità del corso dell'azione sia per sè una bellezza; anzi il poeta drammatico deve fare in modo che ogni situazione si svolga compiutamente coi motivi che rinchiude: solo vogliamo che si badi che le scene episodiche non introdotte con molto accorgimento non facendo che ritardare il corso dell'azione sono contrarie al carattere del dramma.

LEZIONE XXVII.

SUL SANGUE E LE ATROCITÀ NEL TEATRO

Non tamen intus digna geri etc. Ad indagare l'origine del precetto che qui dà Orazio di schivarsi il sangue e le atrocità sul teatro, fa mestieri considerare la cosa alquanto da alto, e spiegare prima l'altro fenomeno del piacere che noi proviamo alle tragiche rappresentazioni di quei fatti, che osservandoli in natura ci muoverebbero orrore e disgusto: poichè sulle ragioni di questo avvenimento del nostro spirito poggia, come vedremo, il precetto di Orazio. Noi invece di ammettere, per poter spiegare il piacere delle terribili e tetre rappresentazioni della tragedia, un sesto senso interiore atto a gustare questo misterioso piacere, come alcuni filosofi hanno immaginato; diremo invece che il dolore non essendo che una forte impressione prodotta in noi, come il piacere una modificazione non violenta, così le arti mentre esprimono l'immagine degli oggetti terribili, quella opera in noi più debolmente che l'oggetto stesso, e però lo stesso dolore infiacchito entra nei limiti del piacere. Che se tale ragione potrà sembrare troppo superficiale, come tratta dalla leggiera filosofia dei sensi;

allora meglio potremo dire che i fatti orribili che l'artista espone, sebbene ce li presenta vivi e concreti, pure non avendo un'estrinseca e reale sussistenza, ma rimanendo nel dominio della fantasia, e svolgendosi in uno spazio tutto fantastico, non sono capaci di destare in noi impressioni ed affetti pari a quelli eccitati dalle cose reali. Poichè sempre dovendo essere l'effetto della stessa natura che la cagione che lo produce, i sentimenti che i fantasmi ci svegliano non possono uscir fuori dall'immaginativa. Onde nasce che apprendendo noi quei fatti come ombre di realtà, e non come la realtà stessa, mentre colpiti dall'estetica rappresentazione sentiamo diletto, non siamo percossi dal terrore che l'intelletto non scorge fuori di noi. Aggiungasi pure che noi sentiamo una compiacenza morale nel nostro animo; poichè dipingendo l'artista con neri colori i fatti e caratteri orribili, noi sentiamo per essi un abborrimento nel nostro animo, il quale abborrimento ci fa intendere che vi è qualche cosa di nobile ancora nella nostra natura, che c'induce a ributtare tutto che non si conforma ai principii morali del bene e dell'onesto.

Ora ciò fermato, ognuno scorge chiaramente che il rappresentare sulla scena un fatto troppo atroce, ed il mostrare il sangue che scorre sotto i nostri occhi non solo produce in noi forte impressione di

dolore, ma anche dalle regioni del fantastico ci chiama in quelle del reale: e quindi un brivido di terrore ci assale, che ci fa rifuggire da quelle atroci rappresentazioni. Ma qualora per contrario il fatto atroce è solamente narrato, come vuole Orazio, invece di essere rappresentato, e la narrazione è tutta vestita a colori di fantasia, allora vagando coll' autore nei campi immaginarii, non restiamo inorriditi a quel sangue che versar non vediamo, nè quel ferro che alla nostra presenza non è imbrandito può per gli occhi far discendere nell'animo il fremito dello spavento. Arrogi a ciò che se noi ad un fatto atroce sentiamo orrore, m'argomento che ciò nasca pure perchè la sensazione richiama in noi l' idea dell' immoralità a quel fatto associata, a cui sempre risponde il cordoglio e la profonda agitazione dell'anima. Ora niun senso più della vista serve alla riunione ed associazione delle idee fra loro; onde fu detto che l' occhio è la porta del cuore: e però avviene che la memoria e l' immaginazione delle cose vedute sono più vive che delle cose udite o gustate. Dal che ognuno intende che ciocchè ad udirsi, più debolmente colpendoci ci dà diletto, posto sott' occhio riesce doloroso pel forte impeto con cui opera mediante il senso esterno sulla nostra interna sensibilità.

Ma ad aversi una ragione ancora più potente di

Digitized by Google

doversi fuggire il sangue ed ogni crudeltà dalla scena, giova pur riflettere ad una cosa che niuno può rivocare in dubbio; cioè che l'illusione drammatica come di tutte le arti, deve essere morale e non materiale, cioè fa mestieri che s'indirizzi allo spirito e non ai sensi. Non possono comportare, non che cercare l'illusione materiale che i popoli barbari o corrotti; ma i popoli civili non amano che pascere ed inebriare lo spirito. Or se le arti debbono incivilire i costumi, fa mestieri che il dramma rifugga da ogni feroce spettacolo, atto solo a produrre una illusione materiale: tanto più che l'uomo è così naturato che sente un crudele piacere alla vista del dolore fisico; e per quanto ne evita lo spettacolo prima di averne l'impressione, per tanto poi vi si attacca subito, e preferisce la sua materiale illusione alla morale, come appena lo ha gustato. Santo Agostino ci dipinge maravigliosamente questo fatto in quel giovane il quale tratto quasi a forza dagli amici nel circolo, non soffriva dapprima la sola vista dei gladiatori, finchè tratto il suo occhio allo spettacolo dalla curiosità allorchè intese un grido del gladiatore morente, ne rimase così adescato, che non gli fu più possibile distornare lo sguardo dai palpiti di chi agonizzava. Fatto strano, ma pur ribadito costantemente dall'esperienza. Roma mai non ebbe un teatro,

Digitized by Google

perchè mai non curò averlo, dispregiando le emozioni morali che da quello derivano, adescata come fu da principio dai patimenti dei gladiatori. La stessa Grecia, nazione così nata per le arti, e adusata di buon'ora alle tragiche rappresentazioni, non poteva comportare i circoli finchè non gli ebbe veduti. Ma come ad Antioco Epifane venne vaghezza dei gladiatori morenti, ei dapprima per vincere la forte ripugnanza dei Greci fè solo giungere la pugna al primo sangue; ma poi non pure si gustarono i palpiti degli agonizzanti, ma ancora il teatro rimase chiuso per il circolo, nè vi fu più bisogno di far venire i combattenti da Roma, quando la Grecia ne forniva scuole, e l'arte gladiatoria era stata più che altrove mai perfezionata. Il teatro adunque si tenga lungi da quelle rappresentazioni che si compiono nel circolo; poichè per tal modo l' arte ne risente: anche perchè l' emozione materiale è circoscritta e non così varia come la morale. Badisi dunque seriamente ad evitare tutte le atrocità del teatro, se non vuolsi che questo vada distrutto: imperocchè appena l' uomo s' avvezza, come sapientemente riflette il Girardin, a veder scorrere il sangue, non trova più diletto a veder colare le lagrime; l'abitudine delle emozioni materiali distruggerà ogni gusto delle emozioni morali.

Ma ripresa così e condannata la rappresentazio-

ne dei casi atroci sulla scena, bastando che venissero essi solamente narrati quando il caso lo richiede; un' altra domanda qui cade in acconcio, cioè se è lecito che la favola in sè (rappresentata o narrata in parte) sia troppo crudele e fondata sull' atrocità del delitto. Una scuola moderna che ha assunto come epigrafe « l' arte per l' arte » non abborre dall' esposizione di ogni maggiore nefandezza ed atrocità, come i drammi di Hugo ce ne rendono testimonio. E dove è allora, noi domandiamo, il consuolo ed il refrigerio che le arti arrecar debbono allo spettacolo dell' umana miseria che di continuo ci sta sott' occhio? dove è più quell' aurora di serenità che esse sono destinate a spandere in mezzo alle turbolenze ed agitazioni di questo mondo? come non s' offuscherà il vergine loro sorriso ispiratore di miti affetti e di celeste virtù? Badino i seguaci di questa scuola malaugurata che come l' essenza stessa dell' arte s' altera in mezzo al furore dei tempestosi nembi di stravolte passioni, e le stesse sue tinte esterne si fanno tetre e paurose, così pure, e massimamente, ogni loro scopo morale rimane frustrato. Finita una rappresentazione o una lettura di fatti atroci e viziosi, che altro ne rimane nell' animo dello spettatore o del lettore, se non o un amore per quei crudeli vizii così bene imbellettati e dipinti all' esterno, o

almeno una persuasione, o a meglio dire una disperazione, che tutto il mondo fu e sarà sempre vizioso, e che però meglio che andargli contro inutilmente, conviene adattarsi e partecipare forse al suo corso? Mai alcun grande maestro, che comprese bene l'arte ed il suo scopo così estetico come morale, non l'avviò per sì brutto e lurido destino. Non parliamo dei Greci, le cui più delicate cure furono sempre rivolte ad innamorare gli animi alla bellezza della virtù; ma quello stesso Shakespeare, citato malamente da alcuni a sostegno della perversa scuola, ben seppe guardarsene. Otello stesso in lui non è in tutto uno scellerato; ma pure l' autore vedendo che quel ritratto poteva offendere, gli pone subito incontro le angeliche e tutte divine creazioni di Desdemona, Ofelia, Caterina, Miranda, Giulietta, ed altre assai. Nel re Laar, se noi rabbrividiamo al malvagio operato delle ingrate figliuole, e ci sentiamo l' anima straziata, subito succede e s' immischia il conforto della fedeltà di Kent, e delle tenere cure dell'amabile Cordelia. Gualtiero Scott ugualmente rifugge sempre come spaventato dal fissar l' occhio sopra alcuna bruttezza morale di sorte; e gittando nelle ombre i suoi viziosi personaggi, tutto si diletta di ritrarre con pennello raffaellesco i virtuosi. Schiller se rimane senza dubbio il primo fra i poeti tedeschi è

appunto per la diligenza scrupolosa di sempre fermarsi alle care e virtuose creature sue, che sa tanto egregiamente contraporre al Wallestein ed al Moor. E che diremo del Manzoni? non pare egli col suo cuore celestiale veramente innamorato di Lucia, del cardinal Borromeo, del padre Cristofaro? Con ciò noi non neghiamo anche il male potere entrare nell' arte; ma deve stare come le ombre e le mezze tinte nella pittura, cioè a far meglio col suo contrasto risaltare il bene, non per sè, non come male e nulla più. Con tal arte e proporzione introdotto, che non offuschi il bene di cui sta in servizio, si può usare, e trovasi usato dagli artisti più eccellenti a cominciare da Omero per venire fino al D. Rodrigo del Manzoni. Ed a Vittor Hugo noi perdoneremmo volentieri il suo Quasimodo, sebbene un po' troppo caricato, se non ci movessero a schifo e ribrezzo le lordure ed il brutto così versato ampiamente nei suoi drammi. A ciò pongano ben mente tutti gli artisti, nè a caso prendano qualunque soggetto lor venga a mano; chè il pudor delle Muse offendendosi, si troveranno essi anche per ciò privati del favore delle Dive.

LEZIONE XXVIII.

DELLA DIVISIONE DEL DRAMMA IN ATTI

La divisione dell'opera drammatica in atti è una condizione richiesta dal suo svolgimento: di quanti atti però debba costare il dramma è stata quistione agitata in diversi tempi. E se Orazio qui vuole che nè più, nè meno di cinque fossero gli atti, è stato contrastato in ciò da molti critici antichi, i quali volevano che non oltrepassasse i quattro atti la favola drammatica. Noi non ci porremo in questa disputa, che non potrà mai avere alcuna risoluzione; poichè trattandosi di una divisione tutta esterna può aver pieno luogo l'arbitrario. E di fatti presso gli autori la divisione è sempre variata, senza che si possa imputare a taluni a colpa il non aver fatto come taluni altri. Nel dramma greco, come giustamente osserva Donato antico grammatico, è assai difficile poter rintracciare la divisione degli atti, la quale potesse avere l'autorità di un primo esempio a risolvere la quistione; gli Spagnuoli poi sieguono la divisione in tre atti; gl'Inglesi, Francesi ed Alemanni ordinariamente in cinque, sebbene presso i moderni s'incontrano drammi fin di un solo atto; gl'Italiani ora in tre atti ed ora in cinque hanno

Digitized by Google

fatto la partizione de' loro drammi. Onde se volessimo qui esporre un nostro pensamento, stimiamo, che il precetto dato da Orazio della partizione in cinque atti, debba contener pure qualche ragione, quando la vediamo assai più di frequente seguita; senza che però intendiamo dire essere proscritto o mal fatto attenersi ad altra divisione. E la ragione che c'induce a così pensare, oltre l'esempio quasi universale che abbiamo accennato, è il riflettere che tale divisione, invece di essere contradetta, pare conformarsi all'altra divisione interna di ciascun dramma, della quale ci facciamo a dire qualche cosa.

Aristotile riflette sapientemente che l'opera drammatica nel suo svolgimento siegue una divisione naturale in principio, mezzo e fine. Il principio è un fatto in sè necessario, distinto da un altro che ne deriva; il fine è ciocchè nasce da quel che procede; il mezzo sgorga da un fatto anteriore, e ne genera un altro. Ed una tale divisione si scorge di fatti a prima giunta nella protasi (principio), epitasi (mezzo), e catastrofe (fine) nei drammi greci, nei quali abbiamo notato mal potersi discernere l'esterna divisione in atti. Alla quale interna divisione pare che apertamente avesse voluto accennare Cicerone quando scriveva a Quinto fratello: *illud te ad extremum oro, ut tamquam poetae boni et actores industri solent, sic tu in extrema parte et*

Digitized by Google

conclusione muneris, ac negotii tui, diligentissimus sis, ut is tertius annus, tamquam tertius actus perfectissimus atque ornatissimus fuisse videatur. Sembra però che conosciuto vero un tal principio, debba tornare malagevole ad un artista il discernere a saper cogliere il vero principio della sua azione: ma questa difficoltà piuttosto incontrasi in un'azione reale, poichè come nel mondo empirico non v'ha movimento di azione che non abbia molti antecedenti, così la mente impacciasi a determinare in qual punto è il vero principio. Al contrario un'azione drammatica come deve scorrere sopra una collisione determinata, così il vero punto di partenza o principio troverassi in quella situazione, donde dovrà svolgersi il conflitto; a quella guisa che il fine sarà quel punto ove l'intrigo è compiuto sotto tutti i rapporti, e nel mezzo dovrà porsi la lutta degl'interessi e dei caratteri a faccia a faccia. Se dunque alcuna difficoltà non incontrasi in tale partizione, ed essa poggia sulla natura universale delle cose, devono essere guardinghi i drammaturgi a farla ben scorgere. Tanto più che essa è ancora rifermata dai principii dell'arte. Imperocchè in ogni opera artistica dovendosi svolgere al di fuori visibilmente un principio divino insito nell'umano carattere, ossia una virtù, in tale svolgimento incontrerà sempre degli ostacoli così nella natura materiale, come mo-

rale, onde s'imbatterà in una lutta, nella quale svolgendo tutta la sua energia, giungerà infine a trionfare degli ostacoli o delle opposizioni. Dal che intendesi come ogni lavoro di arte, e molto più il dramma, che è il più perfetto lavorio poetico, dovrà correre per un triplice momento; nel primo dei quali si manifestano così i principii della lutta, come del trionfo potenziale, nel secondo s'accende la collisione, nel terzo il trionfo reale vedesi compiuto. Una triade adunque di azioni distinte e legate fra loro dovranno costituire l'andamento del dramma. Il quale procedere fu serbato esattamente dai Greci non pure in ciascuna loro tragedia, ma anche nell'intreccio di tre componimenti scenici che addimandansi trilogie. Le quali ebbero origine presso quel popolo essenzialmente artistico da ciò, che osservando essi come lo snodamento particolare che termina una collisione, sovente rinchiude la possibilità di altri interessi e conflitti, questi svolgono in un secondo dramma, dal quale poi per simil guisa sgorga un terzo che completa per tutti i lati l'azione fino nelle sue ultime conseguenze. Su questo conio ha composto Sofocle le tre tragedie del ciclo tebano; nella prima delle quali si narra la scoverta di Edipo uccisore di Laio; nella seconda la morte di Edipo nel bosco delle Eumenidi; nella terza il destino della figliuola Antigone. Mentre intanto cia-

scuna tragedia forma in sè un tutto completo, ed è indipendente dalle altre; tutte insieme formano una storia unica svolta in tutte le sue fasi.

Dall'aver considerato noi intanto la natura del dramma e la sua divisione interna, possiamo rilevare come la divisione esterna in cinque atti sia forse la più opportuna. Imperocchè riserbando il primo atto a svolgere il primo momento dell'azione, cioè i germi della pugna e della conciliazione, e l'ultimo per la catastrofe; stimiamo che un solo atto non sia sufficiente a tutta svolgere la lutta formando essa la parte principale, e solendo manifestarsi e ripetersi sotto diversi aspetti. Il che se poco si rendeva necessario agli antichi, ove più semplice mantenevasi il contrasto e l'eroe pare che dritto si affrettasse alla catastrofe nella sua azione; pare quasi richiesto nel dramma moderno, il quale procede più complicato, e collisioni secondarie aggruppa intorno alla principale. Ciò per altro non sia d'alcun inceppamento all'artista, il quale si consigli sempre col suo genio e colla natura del soggetto come in tutte altre cose, così pure in questa esterna divisione. Solo vogliamo notare qui in fine come convenientemente alle diverse parti in cui esternamente dividesi un dramma è stato dato il nome di atti; imperocchè come ciascuno contiene un momento dell'azione unica, così ancora ognuno di questi mo-

Digitized by Google

menti è un'azione in sè, giusta quello che noi innanzi abbiamo detto in altra lezione, cioè che ciascuna parte di un'opera artistica deve essere indipendente e formare un tutto da sè per avere quella vitalità che le è necessaria.

LEZIONE XXIX.

DEL MARAVIGLIOSO

Nec Deus intersit, nisi dignus vindice nodus inciderit. Alcuni critici francesi, formatosi un concetto assai gretto e magro dell'arte, vollero da essa eliminata ogni ombra di maraviglioso; nè vi mancarono scrittori di poca levatura, che seguendo come infallibile il loro oracolo si tennero ben guardinghi dall'immischiare nelle loro opere alcun che uscente dal naturale ed ordinario. Noi per contrario risalendo alla greca ed orientale antichità, e riguardando l'esempio dei più eccellenti ingegni, non possiamo non ammirare quel maraviglioso, di cui troviamo fatto uso assai frequente. Così dicendo però non vogliamo allontanarci dal saggio precetto di Orazio, che qui vuole che non intervenga Iddio se non degnamente, e quando il bisogno per certo modo lo richiegga: poichè il maraviglioso poetico, come ogni altro ardire della fantasia, deve sempre es-

sere adoperato parcamente, essendo l'abuso e la licenza egualmente in ciò biasimevole che il divieto assoluto. Aggiungasi pure, che chi troppo vuol correr dietro al maraviglioso è nel rischio di cadere nel contranaturale; alla stessa guisa che il sublime può tralignare nel ridicolo. Onde noi mentre raccomandiamo in ciò con Orazio la moderazione, ci facciamo a discorrere le ragioni dell'arte che ci persuadono a non doversi far senza del maraviglioso, come per alcuni si è preteso.

E per procedere con ordine cominceremo dal notare come il maraviglioso estetico, secondo insegna il Gioberti, si divide in due specie, che sono il misterioso e l'oltranaturale, dei quali faremo intendere partitamente la natura. Noteremo pure insieme come entrano di necessità nell'arte; ed osserveremo in ultimo il loro uso più opportuno, e come debbono diversamente contemperarsi nei diversi generi poetici. Facendoci adunque da capo, diremo: che come il misterioso estetico consiste nell'ignoto che sotto un'apparenza sensitiva s'immischia al noto; così altro non intendiamo per oltranaturale, se non un evento che esce dal corso ordinario della natura, ed è prodotto da una causa superiore alle leggi che la governano. L'ignoto il quale per sè non può essere percepito, intravedendosi indirettamente a traverso il noto, produce quel non so che d'aereo,

di mobile, di fluttuante, d'indefinito che forma in gran parte l'incantesimo dei lavori fantastici, e senza il quale non rimane che la prosa determinata della vita. In natura stessa l'ignoto che da sotto il noto si rivela produce le più cospicue bellezze; nè ci sorprende una vasta campagna risguardata dall'altura d'un monte, se non perchè i limiti dell'estensione lentamente sfumando nella lontananza, ci mostrano adombrata e nascosa l'idea dell'immensità sotto una immagine quasi visibile. Fu detto, e saggiamente, che la vera arte deve fare immaginare di più di quello che mostra; il che non stimo in altro modo poter avvenire che rivelando appunto e facendo balenare l'ignoto dal noto. Nè altro forse avea in mente il Tommaseo quando definiva il bello non esser altro che l'unione di più veri in un vero: imperocchè gl'ignoti, che ricava colla sua potenza la fantasia da sotto il noto, a me sembrano che formano quei varii veri riuniti in un vero. Tutto quello che conosciamo è poco atto a dilettarci se dall'ignoto non viene ingrandito e reso vago; nè una campagna misurata tutta collo sguardo per quanto fosse ornata di verdura e fioretti varii ci sorprenderà mai allo stesso modo, che quando scorgessimo in essa delle lontananze in cui lo sguardo si perde, un serpeggiare interrotto di fiumi e di valli, svolte e scorci di montagne, burroni senza fondo, folte boscaglie,

dirupi coperti di siepi e cespugli, e cento altre cose che ci lasciano immaginare più di quello che si para allo sguardo. Ed è questa la ragione perchè le cose ricordate ci sembrano più belle che le vedute di presenza, le quali non lasciano niente poter aggiungere alla fantasia. È questa pur la cagione per la quale sempre è stato dagli artisti tenuto il consiglio di prendere i loro soggetti da tempi remoti e mezzo òscuri; poichè per tal modo non inceppata la fantasia dalla realtà storica, può riempiere di sua luce quelle tenebre, e mantenere quell'indefinito nei contorni che mille cose ignote ci lasciano immaginare. Nè d'altronde deriva che un luogo la prima volta da noi veduto ci riesce tanto incantevole, mentre poi rimirato sovente giunge fino a disgustarci; poichè sè dapprima non percepito e conosciuto in tutte le sue parti ha per noi dell'occulto e del misterioso, appresso tutto ci è noto, ed il nostro caro immaginare ci è tolto.

Ma se il misterioso è per noi sorgente di maraviglia, e così s'innesta coll'intima natura dell'arte; non meno essa si aiuta dell'oltranaturale a sorprenderci coi suoi portenti. L'oltranaturale poetico consiste nell'intervento di certi esseri sopramondani, sia che questi appariscano in persona, sia che si mostrino solamente nei loro effetti, come riflette il Gioberti. L'intervento di tali esseri pare che niu-

Digitized by Google

no neghi poter aver luogo nell'epopea, ma molti moderni lo ributtano dal dramma. Non è a dubitarsi che nell'epopea tiene più ampio e necessario luogo; imperocchè in essa un avvenimento si svolge nella sua obiettività, e quindi l'azione stessa dei personaggi non si mostra sgorgare dall' arbitrio, ma destarsi e procedere più secondo circostanze esteriori. Nel qual caso acciò l'accidentale non predomini in tutto, gli Dei sono di necessità chiamati a muovere e regolare col loro intervento tutto il corso dell' avvenimento; tanto che si può ben dire che gli Dei formano come il davanti della scena, nel cui fondo rimane l'avvenimento, ponendosi in mezzo l'azione dell' uomo che riunisce insieme e fa procedere d'accordo i due termini. Ma non perchè le determinazioni e gli scopi sono personali nel dramma deve mancarvi l'intervento del divino; essendo che l' arbitrio umano, anche nella vità reale, rimanendo libero in tutto nella sua sfera, sempre nondimeno una legge generale chiamata destino o provvidenza governa il corso della mondiale operazione. E questo che interviene anche nella realtà della vita vuole non pure non disconoscere, ma rendere spiccato l' arte, perchè giunga così a sollevare e rendere più seducente l' operazione: onde oltre l'esempio dei tragici greci, noi troviamo e Shakespeare, ed i drammatici spagnuo-

li, come Schiller, Byron e tanti altri, che assai si dilettarono d'introdurre l'oltranaturale nei loro lavori drammatici. Ma i moderni francesi avendo introdotto fin nell'arte il razionalismo, come nella storia, nella religione e nella filosofia, hanno mutilata la fantasia e spogliate le sue opere delle bellezze più peregrine; e per mala ventura gl'ingegni creatori dell'Atalia, del Poliuto e del Saulle presi dalla stolta preoccupazione, non salirono a quell'altezza ove il loro genio ed i soggetti che presero a trattare li avrebbero menato. Che se solo si richiedesse che l'intervento degli Dei non fosse sensibilmente, noi non faremmo loro troppo il mal viso; chè Orazio stesso raccomanda che sol quando il bisogno lo renda necessario intervenga la divinità; e noi reputiamo più degno forse di biasmo che di lode Euripide, che nelle sue catastrofi usò frequente la comparsa degli Dei senza alcun significato, potendo essi bene non esservi affatto, e mostrandosi Dei sol perchè sospesi nella macchina. Gli eventi naturali coi sovrannaturali, l'operazione degli uomini con quella degli Dei deve combinarsi allo stesso modo che il sensibile coll'intelligibile a formare un sol tutto, alla stessa guisa che nel mondo formano i due elementi una sola armonia. E come nella formazione del tipo fantastico se l'intelligibile prevale con discapito del sensibile, o vi-

ceversa, la creazione artistica non sarà perfetta; così per ugual modo se troppo il sovrannaturale si mostra preponderante, la personalità umana rimane distrutta, e se troppo questa prevale, il divino rimane come un'astrazione, sfornito di movimento e di vita. Così il primo fallo s'osserva nelle epopee indiane, derivato dall'emanatismo che infettava le credenze di quei popoli; ed il secondo in varie delle reputate produzioni moderne dell'Alemagna. Ma quel felice accordo che è qui da desiderarsi si trova perfetto in Omero, ove l'operazione degli eroi si connette colla divina per modo, che da questa prendendo le mosse, si svolge pure libera ed indipendente in tutta la sua energia; e d'altra parte gli Dei sono tutti viventi fino ad immischiarsi sensibilmente in tutto il corso degli avvenimenti, rimanendo però nella loro calma inalterabile. Ma come la religione cristiana è stata quella che sola ha potuto degnamente risolvere il gran problema, che tanto avea in ogni tempo tormentato le menti dei filosofi, del misterioso accordo dell'arbitrio umano cogl'influssi divini; così l'arte cristiana ha potuto nel modo più maraviglioso accordare insieme il sovrannaturale col naturale. Le opere del Tasso e del Milton porgano felicissimi esempii di tale concordia; ma soprattutto la Divina commedia, ed alcuni drammatici spagnuoli, nei

quali non sai discernere se è più da ammirarsi la libertà dell'ingegno, ovvero la corrispondenza delle sue fatture coll' unità armonica dell' universo.

Da quanto fin qui abbiamo detto può intendersi di leggieri, come il maraviglioso non deriva unicamente, come si pretende per alcuni, dal rappresentare prodigi tolti dalle metamorfosi di Ovidio, o dalle novelle Arabe; imperocchè l' apparizione di un' ombra e la discesa d' un Dio in una nuvola di rado accontenta l' uomo culto, massime se di tali spettacoli spesso si ripetono, e non eccitano maraviglia in un teatro che al solo volgo avido di sensazioni visive. I prestigiosi effetti del teatro greco non si fondano su quest' unico gioco della fantasia; ma come presso gli Elleni, così presso i grandi moderni dal contrasto di straordinarii avvenimenti, caratteri ed affetti può trarsi un maraviglioso che parla ancora più eloquente all' anima, e la gitta in uno stupore da cui non ha potere di liberarsi, come il Re Laar e l' Otello ci fanno ben noto. A conchiudere intanto vogliamo qui avvertire, come nella poesia de' popoli meridionali il maraviglioso sovente addiviene un leggiero ed insignificante gioco di fantasia, e talvolta ancora un ozioso ornamento; mentre nella poesia settentrionale ha sempre una grande importanza, ed un' intrinseca verità e significazione. E la ragione di ciò

Digitized by Google

è, a mio credere, che sotto il bel cielo del mezzodì la religione è troppo sovente una formalità, quando sotto il cielo del Nord è qualche cosa di più serio nella vita. Forse ivi come lo spettacolo del mondo non è assai bello per sedurre ed attrarre gli occhi, l'uomo s'eleva verso il Creatore da tale spettacolo, e ricerca nel fondo della sua anima, di cui fa il tempio di Dio, ciocchè non vede in quel cielo nero e corrucciato, che sembra interporsi fra Dio e lui.

LEZIONE XXX.

SULLA MOLTIPLICITÀ DEGLI ATTORI DRAMMATICI.

Nec quarta loqui persona laboret. Questo precetto che qui dà Orazio poggia sopra un principio altissimo, che deriva dalla natura stessa dell' opera drammatica; onde a potersene bene intendere la ragione fa mestieri che prendiamo a considerare la cosa alquanto da alto, entrando nella natura intima dell' azione drammatica, di cui i personaggi sono i rappresentanti. Cominceremo adunque dal notare come nel dramma dovendosi il principio epico col lirico contemperare insieme, ciò non può ottenersi che alle seguenti condizioni. Cioè che mentre un avvenimento è posto sott' occhio ugualmente che nell' epopea, questo non deve seguire un corso fa-

tale, ma apparire come derivante dalla libera azione d'una persona morale. Dicemmo dalla libera azione; imperocchè nella drammatica non è rappresentato il sentimento d'una maniera lirica, rinchiuso cioè nella subiettività individuale, ma nella sua realizzazione esterna in mezzo ad un mondo circostante: sicchè mentre da un lato l'avvenimento pare nascere dal carattere dei personaggi, dall'altro questi non rimangono rinchiusi nella loro interna indipendenza solitaria. La passione adunque individuale venendosi come ad obbiettivare al di fuori, e dovendo perciò svolgersi in mezzo a circostanze esterne, si trova l'eroe entrato in una lutta con altri personaggi mentre intende a proseguire un suo fine personale: onde è che per tal modo l'azione presenta complicazioni e collisioni che menano in fine ad uno snodamento, in cui si manifesta l'essenza propria delle passioni, e déi destini umani in generale. Il quale elemento sebbene sia ancora una faccia del principio epico, pure nel dramma si manifesta d'una maniera vivente. Quello intanto che principalmente bisogna notare si è, che mostrandosi l'azione nel dramma come tutta derivante dalla passione individuale, e in ultimo risultato non essendo altro che lo svolgimento esterno dei disegni del personaggio; apparisce chiaro come l'interesse si dirige principalmente sullo

scopo dell' azione. Il contrario è nell'epopea, dove l' avvenimento non rampollando dalla tempra individuale dell'eroe, ma essendo espressione dello spirito nazionale, l' interesse è richiamato piuttosto a considerare le diverse facce della nazionalità, che svolgendosi nel corso dell'azione formano il ritratto completo della società. Notata la quale differenza, sarà agevole intendere, come assai meno complicata debba essere l' azione drammatica dell' epica. Imperocchè come nel dramma è la personalità determinata in un disegno che si deve far spiccare, così basterà solo in esso introdurre poche circostanze esterne che sono in rapporto essenziale collo scopo dell' eroe, cioè quelle solamente in mezzo alle quali tale scopo deve realizzarsi. L'epopea, che ha per base il concetto d'un mondo che si ramifica in tutte le sue parti, deve svolgere l'azione in una vasta complicazione di circostanze esterne, perchè possa raggiungere il suo intento; dal che nasce poi pure per essa l' altro bisogno che prenda sempre a soggetto una guerra nazionale contro straniera potenza, nella quale sola si svolge tutta l' operosità d' un popolo, e nello svolgersi si manifesta. Inoltre non dovendo l' eroe drammatico mostrare espresso nel suo carattere l'insieme delle qualità nazionali, ma solo un carattere che ha rapporto col suo scopo determinato, di cui è come

l' organo vivente ed il sostegno animato, deve essere non pure più semplice nelle sue qualità individuali, ma ancora richiede la compagnia di pochi altri personaggi coi quali debba trovarsi in relazione. Che bisogno ha il dramma di ammettere ogni specie d' individualità, quando egli non è chiamato a rivelare le svariate manifestazioni donde risulta intera la vita di un popolo? Anzi la moltiplicità dei personaggi non sarebbe una distrazione noiosa dall' azione, la quale dritta deve volgere e sempre affrettarsi al compimento dello scopo? Con ciò non intendiamo dire che appena due o tre debbano essere i personaggi d' un dramma; ma solo che la vasta moltiplicità è più dannosa di quello che potesse tornare utile: imperocchè il dramma non giunge a destare interesse, nè la personalità dell' eroe si svolge compiutamente, se non quando la passione che lo anima, e che determina lo scopo della sua azione solleva interessi e passioni opposte. Allora l' azione incontrando ostacoli, e volendo pur avviarsi a raggiungere il suo disegno, si trova in un conflitto di cause e circostanze, che contrastano diversamente al successo, finchè l' esclusività delle passioni individuali armonizzando in un principio generale, viene la catastrofe o scioglimento della lutta.

Che se per le ragioni discorse limitato dev' es-

sere il numero de' personaggi, rappresentando la loro azione un conflitto tutto particolare e derivante da un determinato scopo individuale; con tutta ragione Orazio sostiene, che quattro personaggi non debbono arrivare a sostenere insieme un animato contrasto. Imperocchè quattro persone insieme contrastanti indicherebbero diversi conflitti insieme impigliati: or se alla collisione principale se ne può al più intrecciare un'altra secondaria, volerne pure insieme innestare una terza, sarebbe confondere il tutto, e fare venir meno quella chiarezza, senza la quale non potendo esistere il bello, l'arte si annebbia e si altera. Se dunque non più che una collisione accessoria si può venire a congiungere nel medesimo punto alla principale, ne siegue che non più di tre personaggi possano contrastare animatamente insieme; poichè ogni collisione importa una opposizione che si attraversa allo scopo che l'eroe principale si fa a seguire, in una doppia collisione vi saranno due personaggi in cui s'incarnano due principii contrastanti contro la terza persona dell'eroe. Con ciò poi nè Orazio, nè noi intendiamo dire che una quarta ed anche una quinta persona non possa stare sulla scena; di fatti anche nella tragadia antica, che era più semplice e di più pochi personaggi, noi troviamo che nell'Edipo Coloneo in diverse scene quattro persone parlano, e

nelle Vespe di Aristofane spesso trovansi insieme a parlare Filoclene, Bdelicleone e i due schiavi Santia e Sosia; ma solo che non *laboret loqui:* il che come abbiamo veduto essere contradetto dai principii dell'arte, così pure deve evitarsi ancora per un altro principio. Imperocchè se il dramma è imitazione della vita reale, come avviene che mai nel più interessante contrasto molte persone non discutano insieme, così ciò deve essere sbandato dal teatro; se pur questo non voglia scendere ad imitare quel bisticciare e gridare confuso delle bettole e delle piazze, quando il vino o l'ira trae le menti e gli animi fuori di ogni rettitudine. Aggiungasi ancora in ultimo, che se in un compiuto lavoro drammatico ogni parlare e momento di azione deve svolgere e manifestare un lato del carattere, quando assai persone proseguissero un forte contrasto, la mente dello spettatore come balzata e chiamata a svariati punti, non potrebbe cogliere chiaro le cose, nè avrebbe tempo ad affidarsi un solo istante a carpire quel tratto d'ideale che sotto il sensibile sempre si nasconde. A ribadire le quali ragioni sta poi l'esempio di tutti i grandi artisti, i quali come nelle scene più stringenti e complicate, così pure nella stessa catastrofe, ove tutte le potenze luttanti debbono armonizzare nella conciliazione, mai più di tre persone fanno animatamente parlare. Che se

avvi esempio in contrario, è presso coloro i quali colle sfrenatezze rimbombanti, e con un fare da energumeni cercano dare apparenza di quell'arte che non hanno.

LEZIONE XXXI.

SULLA NATURA ED UFFICIO DEL CORO

Actoris partes chorus, officiumque virile defendat etc. Intorno all'ufficio e alla natura di questo personaggio morale dell'antica tragedia molto da molti si è detto, e le più opposte opinioni sono venute in campo nei diversi tempi: onde fa mestieri che procediamo molto guardinghi in questo cammino, perchè non avessimo ad inerpicare ad ogni passo, e dare forse in grandi strafalcioni. Anzi prima di venire ad esporre il nostro pensamento, stimiamo opportuno esporre e disaminare quello che variamente i diversi scrittori hanno detto intorno ad un tale soggetto. E dapprima coloro che si ostinano a voler sempre ritrovare un'origine storica in tutte le produzioni di fantasia, hanno preteso che il coro di Eschilo non fusse altrimenti che quello primitivo di Epigene e di Tespi. Dalla quale opinione poi siamo di credere essere derivata quell'altra non meno strana del Metastasio, che vuole il coro essere

stato mantenuto, perchè avvezzo il popolo a vederlo nei primi embrioni della tragedia, cioè nei canti a Bacco, non poteva patirne la privazione: sicchè secondo tale sentenza il coro non era imposto che da una convenienza esterna, anzichè essere una invenzione spontanea che tendesse a qualche fine alto e ragionevole. Altri tennero che il coro fosse un pubblico ideale chiamato ad assistere alla tragica rappresentazione; imperocchè essi dicevano la fantasia nel convertire in idoli esterni ed operanti le passioni dell'anima, sentiva il bisogno di crearsi insieme un pubblico, cui fosse quell'azione rappresentata. Ma se ciò si fosse detto nei tempi moderni, quando si scrivono di quei poemi drammatici che non sono destinati alla rappresentazione delle scene, potrebbe avere un'aria di verità; ma trattandosi della greca tragedia nella quale la rappresentazione pubblica era cosa essenziale, a che pro, noi domandiamo, introdurre questo personaggio innanzi al quale si svolgesse l'azione, quando stipato era l'anfiteatro di spettatori, che rimanevano ad ammirare e risentire in sè le impressioni che dal corso dell'azione derivavano?

Si asserisce finalmente per taluni il coro essere destinato a celebrare la clemenza, ad esporre i vantaggi della virtù, della giustizia, delle leggi, e a rivelare il lato odioso delle passioni tempestose. Ma

giova riflettere contro questa opinione, che ha apparenza di vera a preferenza delle altre, che se un tale moralizzare ha legame stretto coll'azione, e ne deriva, allora torna inutile e noioso, poichè ogni spettatore è da sè capace di trarre naturalmente tali utili risultamenti, e svolgere quei germi morali che nell'azione vi si contengono; che se poi non ha stretta attenenza, come cosa posticcia tornerebbe antipatica, e non farebbe che rompere inopportunamente il corso dell'azione. Egli è vero che pur sovente il coro adempie a tale incarico; ma fa uopo porre mente che ciò deriva come conseguenza del suo carattere, non perchè gli toccasse come ufficio che deve compiere. Al che comprendere basta osservare come il coro lungi di essere nella greca tragedia un semplice spettatore moralizzante, egli prende parte all'azione, e talvolta ne forma il personaggio principale. Così troviamo nelle Danaidi che il coro si confonde col protagonista; e se dalle Eumenidi si togliesse il coro, non vi sarebbe forse più tragedia; ugualmente che nei sette a Tebe il coro è minacciato d'imminente rovina con Eteocle; come nei Persiani è vittima dello stesso fato che porta lo sterminio sul capo di Serse. I quali fatti a chiunque non è sano dell'intelletto ben dimostrano, come non fu mente di Eschilo introdurre il coro come uno spettatore ideale, estraneo quindi al disastro; nè di

voler esprimere in esso le sue opinioni morali e politiche; nè porlo a rappresentare l'uman genere personificato. Il fondatore della tragedia nell'introdurre il coro fu mosso da un bisogno nato come istintivamente da quel sentimento vivissimo che lo animava; e sapientemente osserva il Niccolini che egli anima in esso, senza volerlo, quei misteriosi fantasmi che volavano intorno al suo spirito, e li costringe a scendere dalla regione dell' ideale nella determinata realtà della vita. La stessa armonia onde le strofe del coro sono rivestite, ben appalesa come in esse non è il filosofo che riflette, ma il poeta che parla ispirato. Ma se le parole del Niccolini valgono a distruggere le altrui mal fondate opinioni, esse non ci dicono niente sulla vera natura del coro. Imperocchè esse non ci rivelano al più che il coro è uno sfogo lirico dell' anima del poeta; ma allora rimarrebbe esso solo un ornato, una cosa accessoria, e non formante parte integrante e necessaria dell' azione, come è in realtà. Al coro moderno introdotto dal nostro Manzoni si potrebbe bene appropriare la sentenza del Niccolini; ma da questo al coro greco vi è un divario immenso, come appresso osserveremo, e come vedremo aver conosciuto lo stesso Manzoni; e però noi neppure sodisfacente troviamo il giudizio del grande tragico di Firenze sulla natura del coro.

Assai ingegnosa pare a prima giunta la spiegazione che dà del coro il nostro Bozzelli; e a noi piace seguire questo critico nel suo ragionamento per vedere quanto di vero in esso si contiene. Egli comincia dall' osservare un fatto psicologico, come cioè il dolore che strazia un' anima desti morali simpatie di pietà in chi incontrasi spettatore, e che tale pietà cresce d' ampiezza e forza secondo svariate circostanze che possono aver luogo. Avverte ancora che quando un infelice a noi si presenta solitario meno ci commuove che quando lo vediamo in mezzo ad una folla di spettatori commiseranti al suo stato; ed allega ragioni e fatti a provare questa sua riflessione. Stabiliti i quali principii, passa a dire, come Eschilo nell' introdurre il coro nella tragedia non mirò ad altro che a svegliare per tal mezzo nel pubblico calde e vivaci simpatie per l' eroe sofferente. Imperocchè, egli dice, comprese bene il padre della greca tragedia, che durando breve spazio l' azione, si convenisse muovere senza ritardo l' animo dello spettatore; e però egli assegnò per ufficio al coro di essere l' organo intermedio per muovere istantemente le pietose sensazioni nel pubblico: il che di leggieri poteva conseguire, imperocchè col mostrarsi di compatire alla sciagura, poteva trasfondere il suo stesso sentimento nell' altrui animo. Fermata così la natura

del coro, dimostra da essa derivare l'ufficio che sovente compie di moralizzare; poichè, egli dice, se il dolore rende muto il paziente per la troppa energia onde l'investe, nel compaziente riverberando più lieve, gli lascia libero l'animo per potersi abbandonare a riflessioni morali. Ma noi qui domandiamo al nostro critico: e perchè mai lo spettatore, che pur è presente come il coro, non è capace di risentire nel suo animo quelle stesse impressioni vive di pietà che i personaggi del coro in sè provano? o forse sono diversamente naturati gli uomini del proscenio da quelli della platea, che gli uni per sè, e gli altri per mezzo di un organo che ce le trasmetta possano sentire la vivezza delle impressioni? E poi se Echilo credeva non bastare la breve azione a potere efficacemente commuovere il pubblico, perchè non allungarne i momenti, invece di ricorrere ad altri mezzi estranei all'azione stessa? In fine se il coro deve commiserare alle sciagure altrui, come poi sovente esso partecipa ed è segno alla sciagura? come poter rimanere in servizio del protagonista eroe, se esso stesso in quattro delle sette tragedie di Eschilo, in una di Sofocle ed in una di Euripide è il protagonista? Per quanto adunque ingegnosa e ben ragionata ci pare l'opinione del Bozzelli, le riflessioni da noi addotte c'inducono a non poterla ritenere come vera.

Digitized by Google

Che cosa dunque rappresentava il coro nell' antica tragedia? Noi a rispondere a tale domanda e per addurre la nostra opinione in una quistione così intrigata e dibattuta, cominceremo dal dire come ci sembra per buone ragioni potersi asserire, che come la commedia rappresenta la storia della società, e il dramma quella dell' individuo, così la tragedia si può dire esporre la storia del popolo. Qualora si volga uno sguardo alle umane azioni, esse si manifestano divise in tre gruppi, il primo dei quali abbraccia la vita consueta e giornaliera, il secondo quella eccezionale di pochi individui, l' ultimo quei solenni momenti in cui si compiono dei grandi fatti, nei quali il popolo intero è commosso, e s' avvia o è tratto ad opere e sentimenti inusitati. Quando le azioni di quest' ultima natura si vogliono rappresentare, allora fa mestieri che il popolo ancora sia tradotto sulla scena come una persona morale. Ciò posto, noi osserveremo come i Greci questo popolo che fa parte all' azione hanno voluto appunto rappresentare in quel personaggio complessivo che addimandasi coro. Ella è cosa costantemente ribadita dalla storia e dall'esperienza, che qualora un gran fatto religioso e civile si compie che risguarda la moltitudine in tutte le classi, e ne tocca i più cari interessi, questa non può non essere fortemente riscossa dall' abituale sua vita e

non elevarsi a nuovo ordine di pensieri e sentimenti. Anche quando in quel fatto abbiano agito pochi, gli effetti e le impressioni non si restringono e finiscono in essi; ma come un'onda su tutti si diffondono; e la grandezza morale d'un tal fatto, l'interesse intero che v'ebbero i contemporanei si compone non tanto dell'azione dei pochi, quanto delle opinioni, degli affetti, delle gioie, degli affanni, di quel mormorio in somma di sentimenti che è del maggior numero. Or se ai nostri dì nella rappresentazione tragica di un avvenimento strepitoso il confuso e vario sentire del popolo si può far solo presentire ed in qualunque modo intendere; non così poteva essere in Grecia. Imperocchè ognun sa come i Greci, grazie al governo libero, popolare che godevano, trovavano il popolo sempre e dapertutto presente, non confuso ma assai distinto, non sotto svariate sembianze, ma in un aspetto unico, forte, rilevato: or potevano i tragici trasandarlo quando una grande catastrofe sociale volevano imitare sulle scene? Lo tradussero adunque nella tragedia, lo tradussero come una sola persona morale, al modo che figurava nella vita, lo tradussero nel coro. Il popolo nelle diverse classi, in quelle stesse condizioni in cui figurava nei fatti reali, il popolo coi suoi vizii e colle sue maggiori virtù, garrulo, fidente, saggio, pietoso d'una pietà cele-

ste, soprattutto religioso ed amante della patria: ecco il coro dei Greci. I poeti trasceglievano quella classe sociale, cui il fatto reale avea dovuto percuotere con più forza, e la trasportavano nella tragedia siccome quel gruppo d' individui, il quale nei proprii sentimenti mostrava, a così dire, improntata meglio la natura di quel fatto. Onde poi seguiva, che non bisognava al poeta introdursi coi suoi pensieri a far scattare un utile ammaestramento, facendolo sentire al pubblico quei medesimi che se lo avevano procacciato colla loro dolorosa esperienza. Imperocchè quell'insegnamento che dai fatti umani deriva, come appena essi si compiano, si rivela a chi ne è profondamente interessato; mentre per l'universale degli uomini che non v'ebbero parte tarda sovente lunga pezza a farsi intendere. Quando i moderni stimando il coro un ornamento accessorio lo misero in bando, la voce del popolo non si fè più sentire, con grave danno, in mezzo alla tragica imitazione, e quindi la tragedia rimase incompleta. Ma i grandi genii, fra i quali primeggia senza contrasto Shakespeare, si accorsero di questo manco, e cercarono nel miglior modo riparare. Così il tragico inglese fa ovunque sentire l' eco del sentimento del popolo: ma quello che nei Greci è una voce sola, libera, emessa da un suo luogo proprio, in lui è diversa armonia, confusa, lon-

tana, di più voci, che ora vengono insieme o alternate velocemente come crescente tumulto, or come disperse da un vento levatosi subito in turbine e che le porta in sensi contrarii. Se il coro greco è un raggio intero, limpido che rischiara ovunque si posa; in Shakespeare questo raggio si frange da per tutto scomposto nella varietà de' suoi colori. Shakespeare non vedendosi intorno il popolo che muto, privo d'importanza politica e quasi disperso, eppur sentendolo nella sua anima grande e primo in ogni fatto umano, lo trasportò sulle scene al modo che gli venia fatto di raffigurarlo, spezzato, di furto, sotto mille forme, come luce che dall' ampio cielo trapela per fessi numerosi.

Il Manzoni nella tragedia moderna ha ritornato il coro, ma di natura ben diversa che era presso gli antichi, quale noi l'abbiamo esposto; imperocchè egli stesso nella prefazione al Carmagnola dice, che esso dà al poeta un cantuccio dove egli possa parlare in persona propria, e gli diminuisce così la tentazione di entrare nell'azione, e di prestare a personaggi i suoi proprii sentimenti: difetto, soggiunge, dei più noti negli scrittori drammatici. I cori così proposti ed eseguiti dal Manzoni noi non teniamo che sieno un difetto, come per alcuni si pretende; anzi essi compiono il sublime ufficio di aggirarsi come un testimonio e giudice puro di tem-

pi lontani, come un angelo di pace che si mostra subito vestito di luce fra il tumulto e la nebbia delle passioni. Quando il poeta nello svolgimento del soggetto ha commosso la mente degli spettatori in un senso determinato colla eloquenza di un gran fatto, e poi nel coro l'avvia per un cammino ancora più palesemente tracciato da lui a quel punto di vista che ei crede il più vero, allora ei fa della poesia un ministero d'educazione il più possente, in cui non sappiamo se più debba ammirarsi la bellezza del divisamento o la nobiltà dell'intenzione. Ma il popolo però scompare dalla tragedia, e perduto una volta il suo posto non più lo ha potuto riprendere. Qualche volta per caso si è pur trovato introdotto nella tragedia moderna; ma interessa ben poco, come può vedersi massime in quei drammi che hanno per soggetto una cospirazione. Il teatro moderno è di tal natura che non sa trattare che le passioni degl'individui, ed assai imbarazzato si trova quando vuole esprimere il sentimento della folla. Lo stesso sovrano ingegno di Shakespeare quando nel Coriolano e nella rivolta di Giacomo Cade nella 2ª parte dell'Errico VI si è voluto provare a rappresentare il popolo, non l'ha esposto se non in ciocchè esso ha di confuso e di discordante; non fa difatti sentire che dei gridi che s'elevano qua e là, delle ingiurie che succedono alle piacenterie, non mostra che le vicis-

Digitized by Google

situdini tumultuose d'un'assemblea popolare. L'arte di dare una voce comune e distinta insieme alle grandi emozioni della folla, dice il Girardin, all'ira, al dolore ed al periglio, quest'arte ammirabile sembra perduta col coro antico e con Eschilo. Là solamente, mediante questo personaggio collettivo, la diversità s'accorda coll'unità, e la confusione è ridotta all'ordine; là solamente il popolo serba una voce ed una figura degna di lui, cioè profonda e forte come quella d'una folla, espressiva e ferma come quella d'un uomo. Il cangiamento si è fatto intanto nella tragedia; l'ascendente che il dialogo è andato prendendo sull'inno, e i personaggi sul coro, non è mai così visibile che quando si passa nello stesso teatro greco dai sette Capi di Eschilo ai Fenicii d'Euripide. Se bene o male, a noi non importa qui decidere.

LEZIONE XXXII.

COME IL LINGUAGGIO RITMICO È PROPRIO DELLA TRAGEDIA ; E COME QUESTA DIFFERISCE DAL MELODRAMMA.

Tibia non ut nunc orichalco vineta etc. Assai sapientemente qui si comporta Orazio a lodare la semplicità della musica antica che accompagnava il coro, disgradando d'altronde quell'altra strepitosa, che attesta mancanza di gusto e delicato sentire in quei tempi quando fu introdotta. Ma alla metà del secolo XVIII sursero in Europa alcune anime prosaiche, che si fecero a vituperare i Greci non solo per aver innestata la musica alle loro tragedie, ma ancora per averle scritte in un linguaggio ritmico. Con tuono di oracolo si fecero a dimandare: l'uomo parla egli in versi? ed alla loro domanda subito fu risposto col venir fuora tragedie in prosa, massime nella Francia. Fu tosto nondimeno abbandonato un tale esempio, ed i grandi scrittori tornarono di nuovo il verso alla tragedia. Se non che mentre l'autorità di tali critici meschini, e dei più meschini loro seguaci resterebbe di poco conto; non così è da dirsi di alcuni profondi ingegni alemanni, ai quali pur appresso venne talento di sbandare il verso

dalla tragedia. Lessing difatti in opposizione al falso *pathos* degli alessandrini francesi introdusse la prosa nella tragedia, e fu seguito da Schiller e Goethe ancora nelle loro opere giovanili. Ma per buona ventura subito rinsavirono questi grandi ingegni, ed avvertendo il loro fallo, cercarono appresso emendarlo. Così Lessing nel suo Natan tornò al verso giambo, come Schiller riprese la versificazione nel D. Carlos; e Goethe giunse ancora fino a rifare l'Ifigenia ed il Tasso che avea prima composte in prosa. Ma ad ogni modo a noi conviene discorrere qui alquanto le ragioni che rendono il verso necessario alla tragedia.

E dapprima alla domanda: se l'uomo parla in versi; risponderemo, che certamente ciò non interviene negli usi frivoli ed ordinarii della vita; ma che per contrario il ritmo e la musica ancora sono il naturale linguaggio delle grandi passioni. Imperocchè pare che l'anima dell'uomo sentendosi allora come obbligata a versarsi di fuori per non essere oppressa e straziata dalla violenza degl'interni movimenti, comunichi alle sue parole l'impeto d'un torrente che cade fragoroso dall'alto; onde è che l'uomo senza che se ne addia o che lo voglia verseggia e canta. E qui mi torna a mente ciocchè nel Ramayana, famoso poema indiano, narrasi di Valmichi; cioè che trovandosi egli giovi-

netto in una ridente solitudine, fermossi a vagheggiare una coppia di augelletti assorti nelle delizie dell' amore. Ma in questo che egli rimaneva estatico ammiratore dell' effetto de' due volatili, ecco che vede il maschio cader trafitto da un dardo, e la femmina desolata svolgere cupi ed acuti lamenti. Quella scena in guisa commosse il giovinetto a pietà, che senza pensare mandò fuora accenti che avevano metro e ritmo; onde egli in quel rincontro si sentì poeta, e segnò il cominciamento della poesia nella sua regione. Nè di simili apologhi ed allegorie mancano presso le altre nazioni, i quali tutti dimostrano la comune credenza che il verso e la musica avessero preso origine quando l' uomo trovasi in balia di potente passione. E riflettasi che in ogni lingua sono originariamente i germi del suono e del canto prima che l'ingegno ve li discernesse, o l' arte si studiasse imitarli. Di fatti il breve ed il lungo, il leggiero ed il pesante, e l'infinite varietà sonore che si fanno sentire nella pronunzia dei vocaboli, non sono forse tanti elementi di ritmi poetici e di note cantabili? Ora chi può dubitare che questi germi si svolgano potentemente allorchè presa è la fantasia e dominato il cuore da gagliardi affetti, e tutta la natura è come invasa da un fremito che ci sublima? L' uso costante de' popoli a rivestire di forme poetiche e musicali

le preghiere, onde risuonano i tempii, bene addimostrano come a metterci in piena corrispondenza d'affetti coll'infinito sentano i popoli un istintivo bisogno di abbandonare al tutto i gelidi e scolorati modi dell'ordinario favellare. Allorchè le impressioni esterne non s'arrestano solamente alle nostre facoltà comprensive, ma scendono ad investire ancora le puramente affettive, un nuovo mondo sorge istantaneo in noi, di cui se i nudi elementi hanno sempre i loro geometrici tipi al di fuori, i complessi che ne risultano al di dentro sono tutti di nostra creazione spontanea, ed acquistano tal grado di ampiezza e vivacità, che il comune linguaggio non è più atto a rappresentarne le variabili ed infinite modificazioni; nasce quindi, come riflette il Bozzelli, la poesia. E però i Greci velocissimi come erano a sorprendere i misteri della natura, come prima vollero imitare sulle scene situazioni ed affetti straordinarii, non stimarono tenere un modo arbitrario o stolto ad esprimerli in quelle forme ritmiche ed armoniche, di cui la natura stessa gli impronta. Possiamo adunque ben conchiudere e per le ragioni e per l'esempio di tutti i grandi drammatici, che la prosa invece di convenirsi meglio agli affetti drammatici, verrebbe piuttosto a distruggerli o scemarli, confondendoli per tal modo cogli usi ordinarii della vita. Ma qui si potrebbe

opporre: se l'espressione di forti affetti e di straordinarie situazioni, formando per loro natura poesia, richieggono un modo di espressione non ordinario e distinto, si dia pure, e s' intessa quanto si voglia brillante l' immagine fantastica; ma perchè volervi aggiungere la misura ed il verso? Noi a rispondere a ciò fa mestieri che entriamo un poco addentro nella natura dell' espressione poetica in generale; e cominceremo dall' osservare come in essa oltre l' imagine e la dizione, di cui abbiamo innanzi parlato, è ancora da distinguersi un terzo lato, cioè la versificazione appunto, che deriva dal perchè il pensiero poetico non si veste solamente di parole, ma si svolge in un discorso reale, come notava Hegel; il che vale il dire che si produce nei suoni che più o meno armoniosamente percuotono l' orecchio. Secondo il quale principio, come la prosa versificata non è ancora la poesia, così ugualmente l' espressione poetica in un linguaggio prosaico non forma che la prosa poetica, non la vera poesia. Il metro adunque è indispensabile non solo come primo soffio sensibile della poesia, ma ancora colla sua armonia aiuta a formare ciocchè dicesi una bella dizione figurata. Ma si potrebbe ancora ripetere: non è il verso un legame che troppo attacca il pensiero alla forma sensibile, o una pastoia che impaccia l'imaginazione nell'esporre i

Digitized by Google

pensieri come si presentano allo spirito? onde se produce un incantesimo sensibile, sovente il più bello dei pensieri e dei sentimenti rimane sacrificato. Ma anche questa obiezione non ha forza, poggiando sopra un principio falso, cioè che la versificazione sia ostacolo al libero getto del pensiero. Poichè se il genio ivi muovesi come in suo naturale elemento, non può che rimanerne elevato anzichè oppresso: e però vediamo che i grandi poeti camminano liberamente nel ritmo che essi hanno creato; anzi sovente nel cercare la più convenevole espressione, e nel restringerla ed allargarla per servire alle leggi ritmiche, trovano nuove idee ed invenzioni, che senza tale eccitazione non sarebbero venute innanzi. Ma oltre questo vantaggio relativo, ancora il suono delle parole forma l'elemento sensibile, il quale appartiene all'essenza dell'arte; e però non deve lasciare informe come nel linguaggio ordinario; ma conviene che sia accozzato d'una maniera vivente, e sommesso alle leggi dell'armonia. In quanto poi si dice che la versificazione accorda troppa attenzione all'elemento sensibile, ciò forma un pregio anzichè un manco nell'arte; imperocchè per tal modo viene il poeta a temperare la troppa serietà del pensiero, ed a tracciare così fermi contorni ad un quadro armonioso pei suoi concetti, ai quali dà pure una bellezza sen-

sibile. Il verso adunque è il naturale e proprio linguaggio della poesia; e la tragedia che è la più perfetta delle opere poetiche non deve mai sbandarlo, se non vuole riuscire guasta e scomposta.

Ciò fermato, un'altra quistione vogliamo qui pure esaminare di slancio, che ben può trovare la sua soluzione in quello che qui dice Orazio della semplicità della tibia. Essa difatti non dovea prestare che un semplice accompagnamento al coro; ed il poeta grida al poco gusto de' suoi cittadini quando vollero formare l'accompagnamento musicale più strepitoso alquanto col variare la natura dello strumento. E ad onta di ciò vi sono stati di coloro i quali nel moderno dramma in musica non vogliono vedere che il ritorno dell'antica tragedia. E però affinchè le cose per natura distinte non si confondano insieme, noi alquanto c'intratterremo ad esaminare la cosa; tanto più che sono parecchi gli autori che si fanno a sostenere tanta confusione. Fra questi principale è forse l'abate Barthélemy, il quale apertamente asserisce una cosa stessa essere la tragedia greca ed il moderno melodramma, il quale con gran fallo ancora egli reputa invenzione francese, anzichè italiana. E già innanzi a lui, fin dai primi tempi che si vide comparire l'opera in musica in Italia, Ottavio Rinuccini si vantava aver ridonato la vita all'antica tragedia; tanto che dedi-

cando uno de' suoi melodrammi a Carlo Emanuele Duca di Savoia, non dubitò dire:

Forse avverrà, che della scena Argiva
Gli antichi onor nei nuovi carmi ammiri.

Anche l'abate Denina, così nel quadro delle vicende della letteratura, come nei pensieri diversi, e nel suo Teatro asserì trovar egli nell'opera in musica una tragedia perfezionata e raffinata.

Ma vaglia il vero: quella musica antica non impediva, anzi aiutava l'intelligenza delle parole: mentre nel melodramma moderno noi troviamo così soffocate le parole dallo strepito degli strumenti, da un esercito di violini specialmente, e dagli interminabili gorgheggiamenti dei cantanti, che nè anche col libretto alla mano possiamo venire a capo d'intendere il canto di una sola scena. È vero che il voto del Denina pare che sia di voler ridurre la musica moderna alla semplicità dell'antica; ma ciò parmi impresa tanto malagevole, quanto il voler mandare le nostre dame a pascere ed abbeverare i giumenti, come praticavasi ai tempi omerici e patriarcali. A rilevare la differenza che disgiunge la tragedia greca dal melodramma basta solo il por mente, come quegli che otteneva i primi onori nella tragedia era il poeta, cioè un Eschilo vincitore di Maratona, un Sofocle collega di Pericle, un

Euripide amico di Socrate; dell'opera in musica per contrario una virtuosa, un eunuco. E noi perciò invece di tener il melodramma come il rinnovamento della vera tragedia, diciamo piuttosto che dacchè il genio della musica si rese signore delle scene italiane, venne quasi a soffocare il genio della tragedia; Euterpe, se non tolse in tutto, divise lo scettro colla severa Melpomene.

Ma consideriamo anche per alquanto la cosa a meglio poterne discernere le differenze. L'amore era riconosciuto per nulla conveniente alla tragedia greca, la quale prende solo l'impronta della sua grandezza quando anima sòlo la vendetta, l'ambizione, la gelosia. Il poeta, diceva Eschilo, deve gittare un velo sul vizio e sulle deboli passioni, e guardarsi di metterle in luce e sulle scene; dovendo egli essere per l'età virile ciocchè l'istitutore è per l'infanzia, non può dire se non ciocchè è utile. E in Sofocle quando prende parte l'amore, non si mostra che come una forma di quella fatalità che perseguita gli uomini, e come un male, che viene in Antigone ad aggiungersi ai mali misteriosi che perseguitano la razza d'Edipo. Esso apparisce piuttosto come una divinità che come una passione; è piuttosto dipinta la sua possanza irresistibile, che le angosce e i piaceri che esso reca nell'anima a cui s'apprende. Or si consideri come il melodramma

pare che non abbia altro soggetto, che gli affanni e le peripezie dell'amore; e poi mi si dica se non vi ha distanza grandissima fra la severa dignità del teatro greco, e i frivoli sospiri che vagolano sopra le scene musicali. Il melodramma non presenta che uno schizzo, che la musica deve svolgere e colorire; mille confuse sensazioni formano la vaghezza e tutta la magia di un'opera rappresentata sulle scene, nè ombra vi ha di quel sentimento unico e profondo che forma la base e governa il tutto nell'antica tragedia; gli eroi per adempiere a quello che la musica richiede spesso accumulano in sè tutte le inverisimiglianze, e muoiono, soffrono, o disperati sen partono dopo un gorgheggio o prolungando una cadenza, sicchè non pure non riescono quei greci colossi, ma si porgono come una specie tutta particolare di creature forse discese dal paese delle Fate. Che avrebbero detto i Greci se sul loro teatro Edipo ed Oreste avessero cantato delle sdolcinate ariette piene di similitudini a Giocasta ed Elettra? Osservisi finalmente che la poesia è così poca cosa in un melodramma, che esso traslatato comunque in una lingua straniera niente viene a perdere, purchè la lingua si serbi sonora ed armonica, ed offra vocali aperte e molte finali accentate per potersi adattare alla musica. Da tutto ciò ognuno può scorgere, come non v'ha cosa più strana che il paragone del me-

lodramma coll'antica tragedia. Ed avvertasi pure che come la musica si va più avanzando al perfezionamento (poichè essa ugualmente che la lirica è la prima fra le arti a nascere e l'ultima a perfezionarsi), così la poesia va perdendo luogo. Onde se ai tempi del Metastasio, quando il Pergolesi cercava in un modo, sebbene di lontano, mantenere un certo accordo fra la poesia e la musica nell'opera, questo poeta nei suoi melodrammi, ricchi di recitativi e poveri di lirica, potè avere l'opportunità di svolgere sino ad un certo punto una situazione, d'intrigare con mille episodii diversi l'azione, e di tener quasi sempre desta l'attenzione, se non arrivò a commuovere; ciò non sarebbe più comportevole ai nostri giorni. Imperocchè per le grandi innovazioni del Mozart (che contemperò insieme la melodia italiana colla severa armonia tedesca, e per tal modo creò il principio della modulazione illimitata nel genere onnitonico, e svolse ed arricchì in un modo maraviglioso l'orchestra e lo strumentale), essendosi d'assai perfezionata la musica, un grande sopravvento essa prese sulla poesia. Ed ai nostri giorni il Werber ed il Mayerbeer, il Rossini ed il Verdi avendo ancora portato oltre la cosa, coll'accrescere prodigiosamente l'intreccio delle arie, delle cavatine, dei pezzi concertati, dei duetti, terzetti fino ai sestetti, col popolare l'orchestra di mille

strumenti diversi, sicchè la parola talvolta è più facile indovinarsi che intendersi, hanno fatto del dramma musicale una grande rappresentazione fantastica, che si getta in un mondo ideale d armonia, che commuove, diletta ed infiamma, ed in cui la musica è tutto, nulla la poesia. È per tale ragione che non pure in tutte le metropoli d'Europa, ma anche nell'America sono surti teatri per rappresentare l'opera italiana, e che il Trovatore e la Violetta dopo aver riscosso gli universali applausi in Europa, valicando l'oceano destarono l'entusiasmo de' popoli del nuovo mondo in Washington, Nuova-York, Boston, Filadelfia ed Avana. Che importa che quei popoli non intendessero le parole, quando essi avidi d'armonia possono gustare le soavi note dei nostri grandi maestri? Non è forse la sola musica che coi modi che ha proprii ora svolge quelle situazioni che altra volta faceva la poesia? Non è forse col succedersi del recitativo, della romanza e della cabaletta che si esprime il crescere progressivo dell'affetto? Veggasi, esempligrazia, come nel primo atto del Trovatore, Eleonora ed Ines nel recitativo s'intrattengono quasi prosaicamente fra loro; ma come la situazione muta, ed alle reminiscenze del torneo l'affetto viene meglio a determinarsi nell'animo d'Eleonora, e prende più movimento e calore, la musica ancora s'accalora, e l'ac-

compagnamento dell'orchestra è più pronunziato; finchè crescendo sempre più l'affetto, segue la bellissima romanza « Tacea la notte placida »; e quando finalmente l'amore si è fatto donno dell'anima, ed ha raggiunto la sua più lirica espressione, ecco intuonarsi la cabaletta « Amor che non può dirsi », epilogo altamente lirico di tutta quella situazione. Or veggasi pure se questo è il luogo che la musica jonica teneva nei drammi di Sofocle quando accompagnava quelle dolcissime strofe dei cori. Ognuno quindi che ha fior di senno può bene intendere, che l'opera moderna ha tanto che fare colla tragedia antica, quanto le more con gennaio.

La danza imitativa dei Greci si può dire che sia la sola parte conservata nel nostro teatro, avendo essa assai somiglianza col nostro ballo pantomimico. Ma pur due differenze essenziali separano l'una dall'altro: la prima è, che l'antica danza non era affatto sforzata nei suoi movimenti, tanto che i classici scultori traevano da essa le più belle movenze da dare alle loro statue; l'altra, che con essa danza accompagnavasi la declamazione, o quando questa mancava rappresentavansi cose a tutti note, come le sciagure di Latona nelle feste religiose di Delo, onde non riusciva un enimma come il ballo pantomimico, a dispetto della fatica immensa che durano i nostri ballerini danzando più colle braccia che

coi piedi. Dalle quali differenze poi può ben intendersi come presso noi è pur rimasta alterata questa danza che abbiamo serbata dal teatro greco. Nel ballo moderno la magnificenza cangiante delle decorazioni e dei costumi, e l'effetto dei lumi è addivenuta la cosa principale; di guisa che ci troviamo gittati in un mondo assai diverso dal reale. E gli spettatori intanto mentre lasciansi incantati dalla bravura, intreccio fantastico ed agilità delle gambe, se possono ammirare le difficoltà tecniche superate, non sarà dato loro trovare alcun che di espressione spirituale. Pare che come l'abilità tecnica si è venuta avanzando, così la pantomima è scaduta di luogo; sicchè dal ballo attuale pare che vada sempre più sparendo ciocchè potrebbe elevarlo al vero dominio dell'arte.

LEZIONE XXXIII.

SUL DRAMMA SATIRICO

Carmine qui tragico vilem certavit ob hircum, mox etiam agrestes satyros nudavit etc. La tragedia greca nella sua rappresentazione teatrale andava sempre come divisa in tre parti artisticamente legate insieme che formavano quella che addimandavasi trilogia; ma non accogliendo in sè niente di comico, si sentì bentosto il bisogno di vedere in iscena questo elemento primitivo, che era stato il principale in quelle bacchiche rappresentazioni, donde rampollò la tragedia. Come questa cominciò ad obliare Bacco e le sue lodi, per rappresentare solo le venture degli antichi eroi, il popolo venuto al teatro per assistere ad una festa religiosa, non sentendo in esso parlare che di Edipo, d'Oreste, di Clitennestra, domandava sovente con ingenuità o forse con malizia: *τὶ πρός Διρόυσου*? che ha tutto questo a fare con Bacco? Allora i poeti per sodisfare a questa inchiesta e desiderio del popolo inventarono un gaio dramma satirico, da recitarsi dopo la trilogia. Così il popolo greco rattristato dalle tragiche rappresentazioni, s'ebbe anche la sua farsa come i moderni, per isvagarsi e rinfrancare l'animo dall'op-

pressione. Tutti i tragici greci composero drammi satirici, sebbene non sia a noi venuto che il solo Ciclope di Euripide: ma Eschilo era tenuto sommo per tal genere di composizione.

In questa specie di dramma spiccava principalmente la reciproca azione del campestre e del cittadino, del plebeo e dell'eroico, del serio e del satirico, del carattere e della scempiaggine, del sentimento profondo e dell'assoluta leggerezza. I personaggi tragici compariscono in splendide vesti; ma all'aere aperto nella solitudine di selvosi campi, accompagnati dai seguaci del silvestre Dionisio saltanti in mille sfrenati modi. E come poi gli eroi lasciavano in parte il contegno e la gravità tenuta nella tragedia, così il parlare e stile tragico veniva peranche più o meno temperato concordemente: mantenendosi però da tutti i buoni scrittori quello che raccomanda Orazio, cioè che gli eroi tragici non si trasmutino in gente da bagordo, nè che il parlare sia triviale troppo e lordo. Dobbiamo qui osservare però che sebbene, come abbiamo detto, il dramma satirico era come una parodia della tragedia; pure dai molti nomi rimastici di essi drammi si fa ben palese, come non prendessero mai ad argomento alcuna delle molte tragedie tratte dai fatti di Tebe e di Troja. Ed a buona ragione ciò fu serbato; imperocchè le sventure di quei tragici eroi

troppo riempendo l'animo di dolore, lo rendevano incapace a gustare il piacere dei frizzi e delle facezie dei satiri. Invece vediamo che il soggetto di tali drammi è sempre preso dai favolosi viaggi d'Ulisse, dalle amorose avventure degli Dei, dal ciclo degli allegri miti di Bacco, e principalmente dalla storia di Ercole. Erano nei drammi satirici rappresentate pure violenti e sanguinose azioni, ma solo contro mostri scellerati; sicchè tutte quelle punizioni non potevano nemmanco trarre un sospiro dagli spettatori. Questa gaia tragedia, come la chiamavano gli Ateniesi, ebbe anche il suo coro, il quale dovendo rappresentare il popolo, ed il popolo di quei boschi ove tenevasi la scena non componendosi che di satiri e sileni, così di tali esseri si formava. Essi non altro ufficio avevano che di volgere in ridicolo tutto che vedeano fare, anzichè prender parte col sentimento all'azione: e lo spettatore quindi veniva trascinato a non badare all'azione in sè, ma all'effetto di quella sull'animo e sul carattere dei satiri, di natura umoristica, fluttuanti fra l'umano ed il bestiale. Questa tendenza de' satiri alla parodia dell'azione eroica era pure espressa dalla loro danza (Sicinni), la quale era così propria del dramma satirico, come della tragedia quella detta Emmelia, e l'altra detta Cordace della comedia.

Pertanto se innanzi abbiamo detto che a solle-

Digitized by Google

vare l'animo troppo commosso dalle tragiche rappresentazioni fosse stato ritrovato il dramma satirico; non dubitiamo ancora qui soggiungere che un'altra più potente ed interna cagione ne abbia forse ancora destato la prima idea. Se Bacco, nume delle tempestose trasformazioni della materia, e quindi della fatale vicenda dei beni e dei mali fra i quali ondeggia la vita, fu scelto come simbolo sacro dell'idea tragica; Bacco nume del vino, e però eccitante anche ai piaceri, agli scherzi e ad ogni libertà di procaci follie, fu pure produttore dell'ideale della brutalità che governa il dramma satirico. Il Ciclope di Euripide, grottesca parodia comica del gran mondo razionalmente ordinato, è tutto animalesco nel suo vivere; egli non ha alcuna moralità, e con un sol occhio mostra già aver perduto ogni senno, rimanendo solo in balìa dei sensi coi quali vide ogni cosa. Ulisse è Nessuno per lui; imperocchè colla sua irrazional forza non vi può esser dritto o scambio di ragioni. Però egli che vivendo sol vita corporale si mostra non curante di Giove e de'suoi fulmini, dicendo esser meglio sacrificare al ventre; come appena i suoi sensi rimangono addormentati nel vino, è già nulla, e cade in balìa di Nessuno (Ulisse). I satiri parimente prima del cimento sono audacissimi, e si mostrano di cuore adamantino; ma come viene il momento del

pericolo e della pruova, vinti di paura inviliscono.

Però da quello che noi fin qui abbiamo detto non si ritragga che questi animaleschi personaggi del dramma satirico fossero una cosa eccessiva e stomachevole; che anzi il genio greco, che niente sapeva tollerare di deforme, seppe come nella scultura, così pure nel dramma satirico temperare quel troppo di grossolano che eravi in Bacco e nei suoi satiri nelle oscenità misteriose del culto orientale. Onde noi, perchè se ne formi la giusta idea di questi esseri, come del dramma satirico, alquanto c'intratterremo nell'esposizione del Ciclope di Euripide. Il soggetto di questo dramma è l'avventura di Ulisse presso Polifemo, narrataci ancora da Omero; e l'autore per introdurre il coro obbligato de' satiri, fa narrare nel prologo da Sileno che Bacco essendo stato rapito dai corsari, i satiri muovono a cercarlo; ma gittati dalla tempesta nell'isola di Polifemo, sono da questo come schiavi condannati a guardare i suoi armenti. Addivenuti così pastori i satiri, mentre sull'Etna guidano gli armenti, uno di loro grida a chiamare i cervi, gli altri dicevano alle pecore fate che noi premiamo le vostre poppe; poi interrompendo i loro canti campestri gridano insieme: ove tu vivi solitario, o nostro biondo Nume, mentre noi tuoi servi fedeli schiavi rimaniamo di questo schifoso Ciclope. Fin qui niente i satiri hanno

di grottesco. Poi cangia la scena, ed entrano a colloquio Sileno che tiene la figura del buffone, ed Ulisse che gittato dalla tempesta alle rive del Ciclope implora da Giove un sostentamento ed un ricovero. E come questi ha salvato dal naufragio qualche otre di vino, Sileno gli promette tutte le pecore del Ciclope, se uno di tali otri gli volesse dare; ma giunto in questo Polifemo, Sileno gli dice come Ulisse voleva togliere a forza tutte le sue pecore. Indarno Ulisse supplica il Ciclope a voler rispettare le sacre leggi della ospitalità; chè quegli gli risponde: i fulmini di Giove mai non mi hanno fatto tremare, nè Giove è più potente di me . . . . Bere, mangiare e non curarsi di niente è il vero Giove dei saggi. Maledetto chi stabilì le leggi che imbarazzano la vita umana fra mille inutili cure ecc. Si noti intanto come Polifemo non parla degli Dei e delle leggi come di cose ignote; ma come colui che se ne burla: sicchè qui vi ha del sofista nell'antropofago. I satiri poi del coro non s'associano alle brutalità del Ciclope; anzi maledicono all'uccisore degli ospiti; ed invitati da Ulisse ad aiutarlo a cavare con un tizzone ardente l'unico occhio del Ciclope, tutti s'offrono, e fanno a gara a chi il primo poter compiere quell'atto. Ma quando si deve venire al fatto, tutti tremano, si spaventano, nè v'ha alcuno che osa. I satiri adunque appare esser buoni, onesti,

detestano il male, vogliono il bene; ma si scorgono più bravi alla vigilia che al giorno della pugna, amano meglio i progetti che l'azione, le parole che le opere: e questo è il loro lato comico, per tal riguardo essi avevano parte alla farsetta antica.

Prima di por termine bisogna qui intanto avvertire come nella storia del dramma satirico bisogna distinguere due epoche diverse; nella prima si vede una informe rappresentazione bacchica, nella quale i semi del genere tragico e comico sono disordinatamente confusi; nella seconda è da porsi l'origine artistica di questo dramma, poetica espressione dell'idea già contenuta in quei primi elementi, o informe selva di cose. Questa separazione e formazione speciale del dramma satirico viene dagli antichi grammatici attribuita a Pratina di Fliunte, cioè ad un Dorio del Peloponneso; il quale forse dovette svolgerlo pei patrii giuochi: imperocchè Fliunte era presso a Corinto e Sicione, ove ebbe cuna quella tragedia d'Arione e d'Epigene che fu rappresentata dai satiri. Suo figliuolo Aristia ereditò pure l'arte di Pratina, e vi riuscì eccellente; tanto che i drammi satirici di questi due Fliasii insieme con quelli di Eschilo furono sempre tenuti di tutti i più eccellenti.

Fa uopo qui in ultimo avvertire come il dramma satirico sia cosa ben diversa da una comedia, colla

Digitized by Google

quale potrebbero per avventura alcuni confonderlo; ma esso è piuttosto, come lo chiama Demetrio Falereo e come si mostra il concetto di Orazio, una tragedia scherzevole. Imperocchè esso ugualmente che la tragedia trae i suoi soggetti dal cerchio delle avventure di Bacco e degli eroi; solo che gli acconcia a quella tal rozza natura, alla quale potesse convenire la presenza dei campestri e talvolta petulanti satiri. Perciò ben s'affanno ad esso quelle scene di natura libera e selvaggia, quelle avventure di tempera fortissima ove mostri feroci o crudeli tiranni son vinti da forti eroi o da uomini scaltriti; imperocchè in esse possono i satiri far mostra di quella ingenua libertà, che è propria di rozzi figli della natura, nel manifestare i loro varii sentimenti. E nel fatto, come abbiamo innanzi notato, gli scrittori di drammi satirici invece di prender soggetto da ogni mito, o da ogni mitica persona, si tennero piuttosto sempre stretti ad Ercole dai vigorosi sensi, pronto sempre a bere e mangiare, senza mai rifiutar cibo di sorte al convito, e senza che mai avesse disturbato i piaceri d'allegra brigata; anzi se avea lieto umore, lasciavasi volentieri scherzevolmente dileggiare dai motteggi petulanti dei satiri, o dai folletti. Dal che di leggieri s'intende che il dramma satirico non fa che mettere in corrispondenza col tragico l'elemento umano rozzo, sensuale e mez-

zo bestiale, colle sublimi figure degli eroi il difetto di vera e compiuta umanità; mentre la commedia riguarda i traviamenti dell'umanità incivilita. Onde possiamo dire che il Polifemo dell'Odissea lungi di contenere in sè gli elementi della comedia, come per alcuni si è preteso, riveli piuttosto quelli del dramma satirico. E ciò basti aver notato intorno al dramma satirico a comento di quanto Orazio va oltre l'usato largamente esponendo intorno al modo da tenersi nel comporre un lavoro di tal genere.

LEZIONE XXXIV.

DEI SATIRI NELLA POESIA PASTORALE MODERNA, E DI QUESTA POESIA IN GENERALE.

Silvis deducti caveant, me judice, Fauni, etc. I satiri antichi, quali noi li abbiamo osservati nel dramma che prende il nome da essi, erano personaggi buffoneschi piuttosto che brutali; ma i moderni che hanno voluto ritenere questi esseri nella buccolica, nel dramma, nel romanzo ed in ogni poesia pastorale generalmente non hanno saputo così conservarli. I satiri greci di fatti sono vivaci senza essere violenti, sono graziosi e frizzanti insieme, in essi l'eleganza sovente si mescola al grottesco; ma i satiri moderni, ovunque li troviamo,

pare che avessero ripresa quella primitiva difformità e grossolana brutalità che avevano nel culto orientale. Si scorgono essi metà uomini e metà bestie, metà buffoni e metà selvaggi, e rappresentano quel libertinaggio brutale che serve di contrasto a quell'amore ingenuo che la poesia pastorale si propone di esprimere. Ma il contrasto diciamo esser troppo risentito; e noi duriamo pena ad immaginare come esseri così brutali possano vivere accanto degli eleganti pastori dell'Aminta e del Pastor Fido. Aggiungasi che i satiri nella pastorale moderna non tengono altra parte che di ordire inganni, ma in modo così malaccorto, che si lasciano scovrire dai pastori e battere dalle pastorelle. Eppure, sebbene così male a proposito, pare che la poesia pastorale in Italia ed in Ispagna non avesse saputo far senza de'satiri, anzi forse non possiamo citare che il solo inglese Sydnei che abbia tralasciato questo maraviglioso grottesco de'satiri nella sua Arcadia. Lo stesso Shakespeare ove ci ha voluto ritrarre la vita pastorale, come fa nella Tempesta in Miranda e Ferdinando, sebbene il nome e l'apparenza de' satiri avesse tralasciato, pure in quel mostro difforme di Celiban ci rappresenta l'istinto basso e grossolano dell'umanità, e ci personifica gli appetiti materiali dell'uomo con immaginazione la più ardita.

Ma se i moderni nel generale forse brutta più del

convenevole ci hanno porta la natura dei satiri; d'altra parte oltre il ragionevole hanno ingentilita la natura dei pastori. Teocrito fedele osservatore della natura ben vide che anche nel campo e in mezzo ai pastori vi ha della rustichezza, quindi non trasforma tutti i suoi personaggi in languidi e raffinati amanti, come i moderni fanno; ma a qualche pastore singolarmente sa ben conservare una natura grossolana. Anche quando egli fa esprimere ai suoi pastori i sentimenti elevati e delicati che l'amore loro suggerisce, non gli fa mai allontanare da quel linguaggio e da quei pensieri che sono proprî della vita campestre. Arriva sovente fino a porre nei pastori qualche cosa dell'estro, della meditazione, della melanconia, un poco in somma di tutti quei sentimenti che guastano la pastorale moderna; ma somma moderazione è sempre in ciò serbata, nè mai si trascorre sino a fare gli uomini del campo tenebrosi o misantropi; alla stessa guisa che se mostrano sentire le bellezze della natura, si tengono sempre lungi dalla contemplazione filosofica o dalla minuta descrizione. Teocrito anche nel porre a contrastare fra loro i pastori, ben seppe scorgere come in essi essendo debole e non educata la ragione, non permette che andassero oltre brevi contese e leggiere conferenze: nel che fu felicemente seguito da Virgilio e dal nostro Sannazzaro. Ma non così

per mala ventura è da dirsi del Tasso nell'Aminta, e del Guarini nel Pastor Fido; imperocchè questi due grandi autori, lasciatisi sedurre da alcune idee da romanzieri che avevano voga ai loro tempi, si allontanarono dal modello della natura, la quale solo seguendosi si può raggiungere la perfezione in ogni prodotto dell'arte. Il Guarini di fatti non solo spogliando d'ogni semplicità i suoi pastori e le sue ninfe, applica loro un costume tutto cortigianesco; ma come se ciò non bastasse, trae per soprassello dalle corti alle selve una donna rotta da ogni mal costume perchè potesse ordire un laberinto di frodi ed intrighi. Ma non pensò come si disforma dal vero che chi ha tratto i giorni nelle dissolutezze della vita, si voglia trasmutare dai piaceri della città all'asprezza delle selve e delle spelonche, quando pur non vi fosse tratto dal proponimento di mutar vita. Il Tasso pur egli troppo sottile ragionare e parlare declamatorio pone in bocca ai suoi pastori; ed i loro costumi sono sì composti come se in splendida città fossero stati educati, giungendo fino a far l'analisi metafisica di quello avviene nel loro cuore.

A discolpa del Guarino e del Tasso si volle dire come essi avessero avuto intendimento d'imitare i colti costumi de'popoli Arcadi. Ma era ben da notarsi, come gli Arcadi ugualmente che ogni altro popolo della Grecia vivesse vita civile e militare,

anzichè di pastori; onde i due autori rappresentando costumi di Arcadi cittadini, come acutamente riflette il Gravina, hanno fatto quello che non hanno voluto e promesso quello che non hanno osservato. E però nell'Aminta e nel Pastor Fido non essendo bene imitati i pastori, non possono tali drammi dirsi veramente pastorali; e per non aversi voluto imitare eroi o cittadini non sono nè tragedie nè comedie; e non sapendo quale costume umano abbiano voluto gli autori imitare, diremo, dice lo stesso Gravina, non essere tali lavori poesia, che è appunto, secondo suo credere, imitazione qualunque della vita. Perciò se non volevano gli autori dar cose contrarie al nome ed al loro fine, dovevano i pastori e le ninfe ritrarre sul modello di Teocrito.

Per aver voluto il Tasso ordire una favola con personaggi sì leggiadri e generosi da lui spacciati per pastori è caduto in molte inverisimiglianze, rappresentando una Ninfa, quale era Silvia, tuffata sola nell'acqua, e quindi esposta alle ingiurie d'un satiro; e tramutando tenere e gentili donzelle in alpestri cacciatori che si sospingono fino alla tana del lupo. Così egli ha potuto ragunare nel corso di poche ore assai accidenti, i quali d'altra parte non attestano molta felicità d'invenzione; quali sono la fuga di Silvia dal lupo da lei ferito, che con tanta gravità la siegue da non raggiungerla, quantunque

Digitized by Google

ritardata essa da un ramo ove avea lasciato il velo e qualche ciocca di capelli; la falsa nuova della morte di Silvia per la caduta del velo; sette lupi concorsi a non so quali ossa spolpate; il precipizio ove corre Aminta lasciando il cinto in mano di chi voleva rattenerlo; e finalmente la salvezza che cadendo trova nei cespugli.

L'esempio del Tasso e del Guarini fu pure seguito dal Bonarelli nella sua Filli, e da altri scrittori; i quali, come è naturale, aggiungendo sempre, stimando di migliorare, hanno condotta la cosa ai termini più strani. Nè ciò è sol difetto delle pastorali italiane, ma comune a tutte le produzioni moderne di tal genere: imperocchè ne risentono pure assai e la Diana dello spagnuolo Montemayor, e l'Arcadia dell'inglese Sydney, e l'Astrea, con tutte le loro infinite imitazioni.

Se noi vogliamo trovare una cagione di questa alterazione generale del costume pastorale, forse non ci sarà dato che rinvenirla in ciò: che le poesie pastorali sorsero sempre in epoche, che parevano contradirle; sicchè esse non erano dettate dalle impressioni presenti, ma servivano piuttosto come a distrarre dalla vita presente, e formare un'opposizione alla società guasta con quella società innocente che tentavano rappresentare. Or come avviene che l'autore deve sempre risentire di quell'atmo-

Digitized by Google

sfera che respira, così i poeti pastorali non poterono fare a meno di dare ai loro posteri le tinte dei tempi in cui vivevano. È cosa mirabile che la letteratura sovente procede a rovescio della società: onde ai tempi di Richelieu a traverso le cospirazioni e i rivolgimenti, le lettere si volsero a ritrarre la pace dei campi, e si fecero tutte pastorali; di guisa che vedendosi da per tutto pastori in iscena, Sorel nel suo romanzo del Pastore stravagante si provò di fare contro la pastorizia quello che Cervantes contro la cavalleria errante. Nè questo fenomeno può dirsi accidentale, quando lo troviamo costantemente ripetuto. Così quando al secolo XVI fremevano ovunque le guerre civili, ed ogni sorte di delitti, fra costumi barbari e licenziosi insieme il gusto della pastorale si spande in Italia, in Ispagna, in Inghilterra, in Francia. Il pentimento Amoroso di Luigi Grotto, l'Arcadia del Sannazaro, il Pastor Fido d'Aminta, la Diana di Montemayor, l'Arcadia di Sydney, le Ombre di Filleul, l'Alfeo d'Hordy, produzioni pastorali più o meno originali, si succedono rapidamente l'una all'altra. Al cominciare del secolo XVII l'Astrea, e le sue molte imitazioni rappresentano la stessa mania campestre; e mentre la società è in balia delle più furenti passioni umane, la poesia s'inebria alla pace ed innocenza de' campi; il sangue cola da per tutto, ed

Hordy, Racan, Mairet, Gombaud, Bonarelli con altri minori fanno scorrere di continuo il latte ed il mele dai ruscelli dell'idilio. Chi il crederebbe? fin nei baccanali della rivoluzione francese, fra i massacri, l'oppressione della virtù e l'apoteosi del delitto, la letteratura spira da per tutto un soave odore pastorale. Nè poi la cagione di così strano contrasto è tanto recondita, come pare a prima giunta; imperocchè come la pastorale non ha il suo modello nella vita, ma è libera creazione dell'immaginazione e dell'anima dell'uomo, sentendo l'uomo il bisogno di rappresentarsi in bene, egli ricorre alla pastorale, massime a quei tempi in cui l'umanità pare più degradata nel male. Lo stesso primo apparire della pastorale ribadisce il nostro pensare. Imperocchè mentre essa, che esprime la primitiva semplicità del cuore umano, pare che avrebbe dovuto essere il primo fiore della poesia, non è nel fatto venuta fuora che verso quei tempi in cui la letteratura non alimentata da magnanimi pensieri e nobili sentimenti era in sul declinare. Teocrito non è certo contemporaneo di Omero, ma fiorì al tempo de' Tolomei; e Virgilio non è dei tempi di Ennio, o almeno di Plauto e di Terenzio, ma visse poeta cesareo dei tempi di Augusto. Quando l'animo è stanco della corruzione che lo circonda, allora ritorna alle caste gioje ed alla innocenza dei campi.

Per altro se noi abbiamo notato il falso che per tutto s'intromette nella dipintura della vita pastorale, e ne abbiamo discorse le ragioni, non vogliamo qui prima di conchiudere intralasciare di avvertire, come la gentilezza troppo affettata dei pastori un gran bene pur produsse, inavvertito forse dagli stessi autori, ma pur reale, pel miglioramento sociale. Quelle scene e continue conversazioni amorose frai pastori, valsero assai a temprare colla loro soavità la rozzezza dei feudali costumi. Questa cura e raffinamento, dice sapientemente il Gerardin, era necessaria perchè potesse crearsi la pulitezza dei costumi; facea mestieri che i guerrieri vestiti di ferro del secolo XV addivenissero prima i galanti pastori del secolo XVI, perchè poi riuscissero i brillanti e sentimentali cavalieri del secolo XVII.

Ai tempi nostri però le pastorali tornano la cosa più inopportuna e nojosa; e se i Francesi sentirono tanta predilezione per Gesner fino a gridarlo il primo poeta alemanno, ciò non per altra cagione noi pensiamo essere addivenuto, che per l'indole di quel popolo, il quale cerca sempre un moto alla sua sensibilità fuori i fracassi della vita; come ancora per la molta dose di frivolezza che ha, per la quale non arriva sovente ad intendere i veri e profondi interessi dell'esistenza. La vera poesia dei campi ai nostri tempi, tenendosi da banda da immagina-

rii pastori e ninfe, non dovrebbe che modellarsi sull'idilio che con sì sovrana sapienza ci ha saputo porgere ad ammirare il Mamiani; vera poesia sgorgata dalla sublime nobiltà del suo cuore, e che al cuore efficacemente discende e s'insinua.

LEZIONE XXXV.

SUI MODELLI PERFETTI DA SEGUIRSI, E SU PLAUTO

Vos exemplaria Graeca, etc. Raccomandando qui Orazio di studiare continuamente gli autori greci, e troppo severamente riprendendo Plauto, egli non altro al certo intese dire, se non che fa mestieri a chicchessia informarsi sui buoni modelli e tutti rinsanguinarsene, se si voglia conseguire la perfezione dello scrivere. E considerando la cosa nel generale, egli avea ben ragione a ciò insegnare; imperocchè se gli esempî debbono addestrare la fantasia e dirigerla a cogliere le vere forme del bello, perchè uno malaccorto in sul principio non potesse prendere il falso pel vero, deve esser cauto a tener sempre innanzi quello che vi ha di più perfetto. Ma se per questo lato noi pensiamo compiutamente con Orazio, non sapremmo poi fargli le ragioni quando egli raccomanda ai suoi Romani di essere imitatori de' Greci, trascurando di svolgere i germi delle let-

Digitized by Google

tere nazionali, che Ennio, Pacuvio, e poi Plauto, Accio ed altri aveano fecondati. E fu forse l'aver egli con altri illustri ingegni tenuto questa via la cagione se non unica, almeno principale della troppo breve durata delle lettere latine; mentre d'altra parte la letteratura greca con esempio unico al mondo ben ebbe ventiquattro secoli di vita, perchè sempre seppe serbarsi originale, ed accrescere con cura industre le proprie ricchezze. Nè con ciò poi intendiamo dire che debba cessare ogni comunicanza fra le diverse letterature, e che ciascuna debba separarsi in una solitaria esclusività; poichè oltre che ciò verrebbe assai a nuocere, sarebbe ancora assai malagevole a potersi ottenere. Almeno il fatto c'insegna che quelle stesse letterature che si dicono le più originali, non mancarono di prendere il bello che trovavasi nelle straniere. Che i Greci difatti avessero preso i loro principî e modelli dagli Egizî, da' Fenicî, dagl'Italici e fin dagl'Indiani, oltre all'esserci insegnato dall'autorità del Balbo, viene ancora ribadito dalle storie di Cadmo, di Orfeo, di Pitagora e dei Gimnosofisti, le quali non sono che tanti cenni o simboli parlanti di tutto ciò che gli stranieri recarono alla Grecia. Nè ciò poi toglie ai Greci il gran merito di avere saputo compiere e perfezionare i modelli avuti con quella perspicacia di mente e limpidezza di vedere che sortirono da

natura. E questo che abbiamo detto della greca cultura, chiaramente ancora porgesi così nella letteratura dei Padri della Chiesa, come nell'Italiana del secolo XIII e XIV, e poi nei grandi Spagnuoli del secolo XVI, e nei maravigliosi secoli di Luigi XIV, e di Elisabetta. Solo può toccare l'eccellenza una letteratura quando si fa enciclopedica, cogliendo il bello da ovunque rattrovasi; rimanendo però il fondo tutto proprio e nazionale, ed assimilando per virtù interna quanto dal di fuori accatta. Avea perciò buona ragione Orazio d'inculcare a'Romani a volersi rinsanguinare nei greci modelli, ove sì compiutamente fu il bello rappresentato; ma non dovevano per ciò trasandare quella cultura etrusco-italica che serbossi sino a Catone, Ennio, e Plauto sempre pura ed originale. Nè poi essa meritava quei biasmi e dispregi ond'è caricata; che anzi di buone doti era ricca, e sol forse mancavale una forbitezza e lindura esterna. E noi tralasciando di considerarla in generale, solo qualche cosa qui accenneremo per rivendicare a Plauto quell'onore, che troppo ingiustamente gli è tolto da Orazio.

Le comedie di Plauto dall'universale giudizio dei posteri sono state sempre reputate di finita eccellenza, e con molta lode da Orazio stesso sappiamo essere state rappresentate sul teatro romano. Nè fu una momentanea aura popolare che le applaudiva,

come sovente suole intervenire anche ad opere sgradevoli in tempi guasti; ma sebbene Plauto fosse fiorito sin dai tempi della seconda guerra cartaginese, pure le sue opere si recitavano sino ai tempi di Cicerone e di Augusto, e anche dopo; poichè a Pompei si è ritrovata una tessera o viglietto d'ingresso per la rappresentazione della Casina. Plauto fu forse l'ingegno più altamente comico; imperocchè sebbene egli fosse vivuto in tanta miseria da doversi adattare a lavoro manovale per sostenere la vita, e quindi non potesse scrivere se non in quei scampoli di tempo che gli avanzavano dalla fatica, pure la sua natura lo ajutò tanto da poter egli riuscire il principe della comedia *palliata*. Anzi fu così riconosciuta la sua eccellenza, ed in tanta fama egli venne, che chiunque voleva trovar spaccio ed acquistar credito alle sue opere, le poneva sotto il nome di Plauto. E fu però che l'acuto criterio di Varrone vide non doversi avere tutte per genuine le comedie che ci rimangono sotto nome di plautine, e si pose a farne una severa cerna per poter separare i lavori di Plauto da quelli che imprestavano tal nome. L'aver noi detto intanto come le opere di Plauto appartenessero alla comedia *palliata* bene fa intendere a chicchessia come egli avesse avuto a modello i Greci, e scritto alla greca maniera; poichè la comedia prettamente romana era la *togata*, suddivisa

nelle sue specie di *trabeata*, *tunicata*, *planipedaria*, *rintonica* e finalmente *mimo*. Plauto però seguendo la maniera greca non fu per niente un imitatore servile, o meschino traduttore de' greci autori; imperocchè egli seppe dare alle sue opere un andamento proprio così nelle parti minute, come nella forma ed andamento generale. E questa libertà di arricchire una maniera greca colla spontanea vena del suo sale e del suo faceto umore, e d'introdurre in mezzo costumi romani, come osservarono il Rost e lo Schroder, distinguono Plauto da Terenzio; poichè se questi è più raffinato e colto, rimane d'altra parte più stretto fedelmente ai greci originali, e non seppe innalzarsi come quegli a creare un teatro nazionale, e conciliarsi così il favore del popolo. I pregi principali di Plauto sono una forza straordinaria di spirito e di sale, originalità di stile, vivacità di dialogo, e rapidità d'azione. Sulla quale ultima dote Orazio stesso non potè negargli le sue lodi quando scrisse: *Plautus ad exemplar siculi properare Epicharmi*; il quale vocabolo *properare*, come viene interpetrato dallo Schimd e dal Welcker, non altro vuol significare appunto che la vivacità e rapido andamento dell'azione. Ma come mai Orazio potè disconoscere tanti pregi, ed opporsi alla meritata fama universale di Plauto? egli che avea tanto acume di critica e così

retto sentire? Se il giudizio non ci falla, la cagione sta in ciò. Insieme a questi grandi pregi, siccome Plauto scriveva per divertire una classe non culta, si ravvisano qua e là dei manchi di arte. Così spesso la sua facezia si scorge che dà il tuffo nel grossolano e nel triviale; gli equivoci ancora ed i giuochi di parole spesso inopportunamente abbondano, nè è rado il caso in cui la decenza ed il costume rimangono offesi. E però Orazio, che era educato alla gentilezza del secolo d'Augusto, e viveva nella fastosa corte del principe, ed era tutto composto nei suoi modi e nelle parole perchè potesse non disgradire al suo Signore (il che egli reputava *non ultima laus*), si fa a vituperare Plauto per questi suoi trascorsi volgari, dimenticando quella ricca vena di sale e di brio che sì di frequente in lui si ammira e si pregia da ogni gusto più severo. A questa ancora un'altra cagione si aggiunge che potè muovere il rimprovero di Orazio. Comechè Plauto scrisse in epoca assai primitiva, come abbiamo notato, quando cioè poco forbita era ancora la lingua del Lazio; se potè usare una favella naturale e robusta, non gli venne concesso insieme di renderla sempre armoniosa, nè potè adoperare una versificazione compiutamente regolare, nè eliminare ogni straccuratezza nella prosodia e numero, come notarono anche il Linge ed il Lindemann. Onde Ora-

zio tutto imbevuto come era della squisitezza dell'arte greca, e tenerissimo della perfetta eleganza latina, diede così sfavorevole giudizio della versificazione di Plauto; sebbene potevano renderlo più indulgente e la ricchezza maravigliosa di vocaboli e frasi, e l'amenità incantevole onde espone le cose, e la verità e naturalezza di esprimere il comun modo di parlare: pregi che altamente ammirando Varrone, tenne di Plauto tutt' altro giudizio che il Venosino. Concediamo noi perciò ad Orazio che bisogna ben *seponere inurbanun lepido dictu*; concediamo pure che avremo talvolta a riprendere Plauto *si legitimum sonum digitis callemus et aure;* ma soggiungiamo pure che pei falli in cui un autore è trascorso, non si debbono trasandare i suoi pregi e bellezze da chi vuole rettamente giudicarlo.



LEZIONE XXXVI.

TESPI, O L'ORIGINE DELLA DRAMMATICA

Ignotum tragicae genus invenisse camoenae etc. Ei non v'ha un dubbio al mondo che il dramma, creazione che attesta per avventura il maggiore ardimento dello spirito umano, sia un'invenzione tutta greca. La Bibbia contiene narrazioni a cui spesso s'intreccia il discorso o dialogo, come nel libro di Giobbe si fa specialmente manifesto, ovvero poesie liriche che hanno fra loro un nesso drammatico, come avviene delle varie parti idiliche di che si compone la cantica; ma di un'azione svolta in forma drammatica non v'ha indizio di sorte. La letteratura indiana, come in ogni altra parte, fu pur ricca in produzioni drammatiche; ma queste non sono da porsi che all'epoca di Vieramaditya, fiorito 56 anni avanti Cristo, cioè in un tempo assai posteriore al fiorir della greca tragedia. Ugualmente la drammatica cinese molto feconda nelle due sue specie di drammi storici e faceti, non conta che un'epoca assai moderna riguardo alla greca. Ma nella Grecia stessa una sola città, Atene, pare che tutto a sè revochi il vanto della drammatica poesia, così nella sua origine, come nel grande suo svolgi-

mento. Che se gli abitanti del Peloponneso contrastavano, come ci fa intendere Aristotile, ad Atene la prima invenzione della tragedia, e citavano Epigene, nato a Sicione, come tragico poeta anteriore a Tespi; pure la storia a questo ed alla sua patria ha rivendicato il primo onore, non ritenendo come tragiche quelle rappresentazioni funebri o religiose che nel Peloponneso si solevano celebrare. Atene adunque noi ritenendo come culla del dramma, dobbiamo pur aggiungere che in questa stessa città non in ogni rincontro o feste si facevano drammatiche rappresentazioni, ma solo nelle dionisiache. Il qual fatto chiaramente ci dice come non potremo accontentarci alle origini che comunemente si pongono del dramma nel desiderio della imitazione, o nel piacere di nascondere sotto maschera la persona reale; chè in tal caso sarebbe stata la drammatica rappresentazione cosa assai comune e frequente, partecipando tutti gli uomini alle stesse disposizioni e qualità naturali. Meglio però stimiamo aversi ad indagare il nesso che il culto di Bacco poteva avere naturalmente col dramma. Il qual nesso, se il giudizio non ci falla, potremo scorgerlo in quell'estro pieno d'entusiasmo onde il culto di Bacco andava accompagnato. Questo Dio nel suo mito altro non rappresentava, che l'avvicendarsi delle stagioni, e massime quella lutta per la quale la natura

quasi si muore d'inverno, per risorgere poi piena di fresca vita alla primavera; sicchè i suoi adoratori in quel tristo mutamento di stazione vedevano assalito o vicino a morte il Dio, il quale solo colla fuga potea salvarsi per ritornare trionfante di novella vita al riedere della bella stagione. E però come tristezza e mesto entusiasmo poneva negli animi la sciagura del Nume, così di tutta gioia inebriava i sensi il suo vittorioso trionfo; e la partecipazione a questi sentimenti varii era così viva, come se reali avvenimenti toccassero agli uomini. Intorno a Bacco poi, Dio presiedente alle vicende delle stagioni, dovevano naturalmente affollarsi i cori dei Satiri, i Pani, le Ninfe, simboli esprimenti la vita vegetativa ed animale, che dal corso delle stagioni ha intima dipendenza. La viva e briosa fantasia dei Greci inebriata di Bacco e del suo fastoso seguito, volle frammischiare con delizia ai silvestri balli dei Satiri e delle Ninfe l'umana personalità; ed una volta questa entrata a contemplare quei naturali mutamenti, gli fu facile scorgere in essi un'immagine chiara delle vicende tristi e liete che si seguono nella vita. Ed ecco che dal culto di Bacco si passò alla vera idea tragica, la quale non pone sott'occhio che i fortunosi casi del vivere umano.

Accennato intanto così di volo come l'idea tragica si venne formando, facciamoci a risguardare come

la forma drammatica si venne mano mano svolgendo; nel qual cammino le investigazioni accurate degli eruditi ci daranno molta luce. E dapprima troviamo essere costante tradizione che nella sua origine altro non fosse la tragedia che un canto corale. Il destino di Bacco non essendo simbolicamente espresso che dal rito del sacrificio, vi mancava ogni ombra di azione, e solo il coro esprimeva liricamente i sentimenti destati da questo destino. E comechè le vicende di Bacco erano liete a primavera, e tristi al venire dell'inverno, così vi ebbero canti corali allegri e mesti; i quali ultimi poi ben si rivela aver dovuto dare origine alla tragedia, che è d'indole tetra ed austera. Bisogna ancora qui notare come da un passo di Erodoto si ricava che fino dagli antichissimi tempi il coro lugubre dall'esprimere i patimenti di Bacco fu trasferito ad altri patimenti; poichè dice lo storico che a Sicione al tempo del tiranno Clistene tragici cori cantavano le sciagure dell'eroe Adrasto, e che Clistene avesse fatto ritornare tali cori al culto di Bacco. Dal che si manifesta come dal principio l'idea tragica tendesse a rapportarsi ad altri soggetti, che Bacco non fussero; anzi da confuse memorie si ha che il primo a trasportare il coro tragico da Bacco ad altri individui fu quell'Epigene di Sicione, il quale per ciò viene da alcuni tenuto come il fondatore della vera tragedia.

Il canto corale intanto veniva posto in bocca de'Satiri, sì perchè questi in ogni lieta o trista avventura seguivano Bacco, e sì ancora perchè erano colla loro figura molto acconci non pure ad esprimere terrore, ma peranche allegria e festa. E questo ci viene così contestato dal testimonio di Aristotile ed altri grammatici, come dalla stessa voce tragedia che deriva da *τραγός capro*, perchè i Satiri cantori assai ai capri s'assomigliavano. Fin qui però la tragedia non è che uno sfogo lirico, ed era comune così ai Dorici popoli di Corinto e Sicione, come ancora agli Ateniesi. Appresso fu introdotta la consuetudine che mentre il coro stava intorno all' altare di Bacco, un individuo di esso coro dalla mensa del sacrificio che stava accanto all'altare cantando a solo dicesse tali cose, che erano eccitamento a quei sentimenti che l'intiero coro svolgeva nella sua canzone; o come altri vogliono ufficio di questo individuo separato era di rispondere a quello che il coro diceva, come un'eco ripetuta del sentimento espresso. Ma fin qui neppure abbiamo che semplice lirico movimento, non punto la vera idea tragica. Sicchè infallantemente la tragedia non prese la sua propria forma, e non addivenne dramma che con Tespi. Questi al canto del coro il primo aggiunse un attore, e così fece che una favola venisse eseguita. Invenzione fondamentale per l'arte, che parve eserci-

tar tanta forza negli Ateniesi, da destare politici timori in Solone, il quale perciò severamente proibì questa drammatica imitazione della vita, come Plutarco e Diogene Laerzio ci attestano. Qui non più il cantore esprimeva i suoi sentimenti e le sue ispirazioni; ma un coro mimicamente rappresentava le avventure di un Dio o di un uomo, come colui che racconta una cosa che non gli appartiene; vedevasi una contraffazione di nature umane e costumi, un movimento di azione; udivasi un dialogo accomodato alle varie occorrenze di tale azione. Per tal modo il cuore venia come sorpreso nei più segreti affetti; e la vita pareva così limpida nella imitazione drammatica come nella realtà del suo corso naturale. A tal uopo facea mestieri che uno avesse profondamente studiato sè stesso per poter leggere nell'interno degli altri, e conveniva pure che dismettesse la propria individualità per trasferirsi a vivere liberamente in tutta la vasta sfera dell'umana natura, per trasfondersi nelle situazioni più varie. Nè faccia poi meraviglia se abbiamo detto che Tespi coll'aver solo aggiunto un solo attore al coro fosse giunto a rappresentare un'intiera favola, ed a porgere compiuto lo spettacolo della vita; imperocchè quell'unico attore non una, ma diverse parti rappresentava, servendogli a ciò bene quelle maschere di lino che Tespi avea saputo all'uopo pur ritrovare.

Digitized by Google

E poi anche a non avvenire queste trasformazioni dell'unico attore, avendo questi di fronte il coro, che per mezzo del suo duce entrava con lui a discorrere, ben si poteva con questi dialoghi frammisti al canto corale proseguirsi un'azione drammatica. Intendesi bene come la favola delle opere di Tespi non potesse avere che un nodo e sviluppo imperfettissimo, e che senza gradazioni, con un solo contrasto, non dovea riuscire che monotona e breve; ma noi in lui non cerchiamo che il principio del genere, non il genere perfezionato. In Tespi non si avevano che le sole prime parti, ed il coro teneva ancora un luogo assai principale. Il qual coro, come osserva il Müller, è assai probabile che si componesse ordinariamente di Satiri; chè finchè il dramma satirico non ebbe un proprio svolgimento, esso dovè colla tragedia rimanere congiunto.

A conchiudere intanto, raccogliendo in breve quello che finora venimmo discorrendo, potremo francamente dire, che una qualche drammatica rappresentazione dell'idea tragica avevano i Greci anche anteriormente a Tespi, cioè fin da quando spartirono il canto del coro; ma che il dramma vero, ossia l'azione eseguita parlando poeticamente in persona di coloro che veramente furono attori nella realtà del fatto, non ce lo formi nella prima sua bozza che Tespi; e che quanto fu fatto dopo di lui

non è da aversi che svolgimento continuato e progressivo del genere già trovato. Alla quale ultima conclusione pare che non voglia punto aderire il Bozzelli, sforzandosi egli con sottili ragioni di mostrare, che Tespi non è da aversi per l'inventore del dramma, non tenendo il personaggio da lui introdotto che le parti di rapsodo che s'immischiavano al canto lirico, e che quindi tutto al genio ed alla ispirazione spontanea di Eschilo debbasi il cominciamento del genere drammatico. No, non fu Eschilo, egli dice, solamente un perfezionatore del genere da Tespi o forse da Epigene inventato; non raffinò e continuò egli un'arte che trovò rozza; ma il primo creò la tragedia, sostituendo lo spettacolo alla leggenda, l'azione al racconto, ed ordinando i suoi concepimenti a quella unità di scopo, che separa i prodotti spontanei dell'imaginazione dalle nude reminiscenze della memoria. Che hanno che fare, prosiegue, con Bacco e i suoi inni le situazioni, i caratteri, gli affetti da Eschilo portati sulla scena? Ma noi rispondiamo all'illustre critico dapprima, che Bacco essendo per molti lati l'Osiride greco, non pure presiedeva all'alternativa fisica delle stagioni, ma peranche era il nume di quell'avvicendarsi fatale delle sorti che perpetuamente si compie nell'ordine morale; ed era perciò che i cori cantati nelle sue feste già implicitamente con-

tenevano l'idea che poi fu espressa nelle tragiche rappresentazioni: sicchè Bacco non fu il nume della tragedia, come sapientemente riflette il Centofanti, perchè la drammatica rappresentazione dell'idea tragica fosse casualmente nata nelle sue feste; ma perchè fra la sua natura e l'essenza di quelle idee era identità di ragioni. Il primo sviluppo di questa idea fu poi opera di Tespi, come innanzi abbiamo notato; onde tutto quello che fu fatto dopo lui, finchè la tragedia raggiunse la pienezza della sua forma, vuolsi avere per un continuato ordine di fatti progressivi. Se il Bozzelli avesse ben riflettuto su quello che la storia ci dice, e sulle dottrine che coi fatti storici mirabilmente consentono, forse non sarebbe caduto in opinioni apparentemente speciose, ma prive di sodo fondamento. Di fatti Aristotile dice, che la tragedia dopo varii cangiamenti, acquistata la sua natura in quella fermossi; e che acquistò la sua piena forma quando Eschilo da uno aumentò a due tutta la schiera degli attori, e Sofocle poi a tre, insegnando pure la scenografia. Dal che rivelasi ancora che prima di Eschilo vi erano molti attori, ma tutti d'una medesima faccia, cioè tutti eseguivano una medesima parte rispetto al coro, rimanendo indifferenti l'uno agli altri; e però in sostanza non rappresentavano che un personaggio solo: quali attori poi non potevano essere che quelli recati in

mezzo da Tespi. Con questo adunque e non con Eschilo è da tenersi aver avuto origine la tragedia; e Plutarco ben scrisse nella vita di Solone, che ai suoi tempi la tragedia ebbe movimento a prendere nuove forme (cioè diverse da quelle che una quindicina di poeti le avevano dato da Epigene fino a che venne Tespi), e che questa negli animi degli Ateniesi fu grandissima seduzione.

Non c'intratteniamo poi qui a discernere il vero dal falso in quello che Orazio ed altri dicono intorno al carro di Tespi, alle sue erranti corse, al volto imbrattato di feccia di vino dei primi comici, alla sfida il cui premio era un caprio, donde vogliono derivato il nome di tragedia. Son queste indagini più da erudito, e le lasciamo volentieri a quelli che si occupano di greca archeologia.

LEZIONE XXXVII.

ESCHILO, O IL PERFEZIONAMENTO DELLA FORMA DRAMMATICA

Post hunc personæ, pallæque repertor honestæ, etc.

Presa una forma l'idea drammatica in Tespi, è facile intendersi come dovesse tal forma essere svolta e perfezionata; e tale ufficio fu compiuto egregiamente da Eschilo. Frinico ed altri poeti dopo Tespi non seppero andar oltre, distaccandosi dalla prima invenzione di questo poeta, e si rimasero contenti alle sole prime parti intrecciate col coro, il quale era sempre la parte principale. Eschilo introducendo un secondo attore, o per parlare con linguaggio proprio, le seconde parti, scemò il coro, e pose tutto l'interesse ed il contrasto negli attori fra loro. La quale gloria rimanendo propria e dovuta al grande Ateniese, assai lo onora; senza che egli abbia il bisogno di accattare quella falsa che gli dà il Bozzelli di aver fatto uscire d'un tratto dal suo cervello bella e compiuta l'idea tragica, come la Minerva sbucata fuora tutta adulta dal cervello di Giove. Nè gridi e strepiti il critico contro la storia col mostrare come i personaggi di Eschilo sino a sette giungano nelle Coefore e che sempre superano i due; poichè anche in Tespi il solo attore molti per-

sonaggi rappresentava successivamente, e i varii personaggi di Eschilo per quanti fossero di numero sempre a due attori si riducevano, a quello cioè che le prime e all'altro che le seconde parti sosteneva. La maschera dava bene questa opportunità, che lo stesso attore di diversi personaggi potesse compiere le parti; perchè nascondendo la fisonomia naturale, non veniva a togliere l'illusione di credere che diversi personaggi si succedessero nell'azione. Eschilo intanto coll'introdurre le seconde parti potè svolgere l'azione sul cammino dell'opposizione, e scemare le parti e l'interesse del coro: sicchè per tal modo egli venne a dare una perfetta forma artistica agli abbozzi o primi tentativi informi di Tespi e suoi seguaci. E dando egli maggiore svolgimento al dialogo e restringendo la parte lirica del coro, un altro effetto ancora conseguì, cioè di potere meglio disegnare i caratteri, e comporre un'orditura completa. È vero che con pochi robusti ed arditi colpi scolpisce una natura, e ad un intreccio assai semplice ei si rimase; ma come poteva d'un tratto arrivare a tal perfezionamento d'arte, da dividere un'azione con ricco e variato compartimento, e da dare all'intreccio ed allo scioglimento un andamento regolare? Se manca però in Eschilo la forbitura di un'arte avanzata, in compenso tutte le sue finzioni rivelano l'elevatezza e profondità del-

l'anima. Fiorito egli in mezzo alle sanguinose lutte che laceravano la Grecia, quando principati e repubbliche, popoli e famiglie, opinioni e passioni s'avvicendavano nella vittoria e nella ruina; nato di stirpe bellicosa, ed intrepido soldato ed esperto capitano essendo parte a quelle vicende che minacciavano d'un ultimo esterminio la potenza d'Atene; operatore in quei prodigi di Salamina e Maratona che gittarono lo squallore e la desolazione sul più florido impero d'Oriente, ebbe forti stimoli, propizio incitamento a svolgere quella energia di spiriti che aveva sortito da natura; onde quando si slanciò autore sulla scena, versò tutto quel cumolo di memorie tristi, ed affezioni gagliarde che agitavano potentemente il suo animo. Così disposto nell'animo, da per tutto si affacciano alla sua fantasia forme gigantesche; pare che ei faccia violenza a sè stesso per intrattenersi a dipingere uomini, non avendo nella mente che Numi, e specialmente Titani. Ai personaggi quindi dà tinte forti e risentite, e lor porge un parlare che ha del sopranaturale al pari di essi; dal che derivano quei trapassi improvisi ed arditi che spesso s'incontrano nella sua dizione, quell'ammassare d'epiteti, quell'addensarsi di figure, massime nella parte lirica del coro. Le forme della sintassi in lui più si fondano sulle proposizioni copulative, avversative e disgiuntive,

cioè sull'unione parallela di esse proposizioni, che sulle causali, condizionali ed altre simili che formano la subordinazione; e spesso si compiace fin dell'unione di due concetti che apparentemente si contradicono, come quando chiamò la polvere « il muto messaggiero dell'esercito ». Il suo parlare mancando di quel sottile svolgimento che serve a spiegare il complicato concorso dei pensieri, si porge più adatto ad esprimere i poderosi impulsi del sentimento, e l'azione quasi istintiva d'una risoluta natura, che la riflessione dello spirito richiamata da diverse cagioni. E per tutto ciò a buona ragione lo Schlegel lo paragona a Fidia, il quale creò delle immagini sublimi degli Dei; ma per rappresentare la loro sopranaturale possanza, le vestì di quelle forme risentite che risvegliano l'idea di sforzi violenti meglio che quella d'un maestoso riposo. Massime quando descrive il combattimento di Salamina, e nella tragedia dei Sette a Tebe un marziale entusiasmo domina per tutto; tanto che ebbe ragione il sofista Gorgia di dire, da Marte e non da Bacco parere il poeta ispirato.

Che se questo è per la forma e la dipintura dei personaggi; in quanto all'idea Eschilo non sentiva inclinazione che per l'età eroica. Ed è perciò che in tale età hanno il fondamento tutte le allusioni storiche e politiche delle sue tragedie. Pare che egli

avesse nna fede ancor viva che il mondo degli eroi avesse le più strette attenenze col presente; onde nei tempi antichissimi pareva che volesse ricercar sempre l'origine degli avvenimenti storici. La guerra persiana a lui pareva come un atto di quel medesimo gran dramma, di cui gli atti antecedenti erano stati la spedizione degli Argonauti e la guerra Troiana. Questo mitico passato d'altra parte se l'immaginava, come era naturale, cotanto sublime e di alta luce riverberante, da parere la realtà presente un debole riflesso ed un cupo barlume di quello: idea per altro che non era sua esclusiva, ma quasi comune a tutti i Greci, ed anima la storia di Erodoto e la lirica di Pindaro, come le sue tragedie. I miti nazionali dei Greci non erano da Eschilo concepiti come graziose poesie, ma come testimoni della potenza degli Iddii che le sorti della Grecia governavano. Ed è perciò che ei considera il ricevimento in Argo delle Danaidi, dalle quali derivò la stirpe dei Persidi e degli Eraclidi, sotto un alto valore storico; cioè come un'opera dei consigli di Giove, di scorgere i quali in tutti gli umani eventi ei reputava supremo ufficio del poeta tragico. E come nel presente vedeva una dipendenza dal passato mitico, il quale determinava il destino dei popoli, così poneva le fondamenta della vocazione avvenire, che era lo svolgimento e l'attuazione di quel

medesimo destino. Da ciò poi ognuno intende come altamente poetica dovesse riuscire la sua rappresentazione; imperocchè rapportando egli sempre i fatti a quello che vi ha di più sostanziale, al volere e disposizioni degl'Iddii, dà loro grandissimo valore, e li rende capaci a sorprendere colla loro grandezza le menti. Dall'altra parte ancora di assai efficacia doveva riuscire tal modo tenuto; imperocchè ogni Greco vedendo nella storia nazionale rivelati gli arcani della provvidenza divina, doveva esser compreso di magnanima gioia e di riverenziale stupore. Così riuscendo la tragedia altamente politica, patriottica e religiosa insieme, veniva a sorprendere l'animo per tutti i lati, e teneva l'ufficio sublime di educare il popolo. Non è a far maraviglia adunque se Eschilo sorgendo con sì sublime coturno come a calpestare le quisquiglie dei tragici poeti anteriori, fosse stato dagli Elleni venerato come creatore e Nume della vera tragedia. In lui di fatti la tragedia parve essere diversa da sè medesima; e quando Aristotile parla della nobile e dignitosa forma che questa prese in ultimo, non allude certamente che ad Eschilo autore d'un essenziale miglioramento. Nè altro considerando che questo grande perfezionamento potè dire Quintiliano, che *tragœdias primus in lucem protulit Æschylus*; e non secondo il Bozzelli deve da tali parole inferirsi che il

primo ad inventar la tragedia fosse Eschilo. I Siciliani aveano pur veduto tragiche rappresentazioni prima di Eschilo, ma vedendo come nei costui componimenti drammatici veramente e nel più compiuto modo l'idea tragica, già esistente, fosse rappresentata, furono presi da tanta riverenza per lui, che facevano libazioni sulla sua tomba, e come Nume della tragedia l'invocavano.

Era ancor vivente, sebbene molto innanzi negli anni, Eschilo quando sul tragico arringo a cogliere onori presentossi Sofocle. Ma come egli poter emulare le creazioni di sì gran genio, come poter distrarre a sè l'attenzione da quei grandi portenti che tutti abbarbagliavano di maraviglia? Eppur questo giovinetto trova modo come cogliere ancora la più bella corona tragica, come avviare la tragedia per nuovo cammino di grande perfezionamento. E di vero, cominciando dalla forma, egli fin da giovinetto avea stimato esagerata la pompa di Eschilo, e che quel suo severo ed aspro modo non da altro prendesse origine che da soverchio artifizio e raffinamento; e però tenne che il più acconcio stile a rappresentare la natura degli uomini fosse quello informato di una sublime dolcezza. Sul quale modello mentale lavorando, se nelle prime sue tragedie si scorge ancora un sentore di quella studiata difficoltà, che egli reputava doversi sbandare; nelle

ultime t'innamora la facile scioltezza del suo eloquio, e quell'andamento tutto naturale, senza che mai scadesse. Ma questo mutamento è cosa molto esterna ed accessoria, nè Sofocle arrestossi ad esso solo; che anzi sul suolo dell'antico imprese a costruire novello edificio secondo nuovo disegno e tutto suo proprio. Egli di fatti sebbene mantenesse l'antica legge di rappresentare insieme tre tragedie, seguite in ultimo dal dramma satirico; pure rallentò molto il legame che congiungeva le parti della trilogia, di guisa che ciascun dramma poteva essere rappresentato solo, formando un tutto perfettamente compiuto in sè. Da ciò poi derivava che non potendo l'estensione e l'unità del disegno di ciascuna tragedia comportare che essa rappresentasse un'intera serie di mitiche azioni, o svolgesse gl' intrigati destini delle famiglie e delle stirpi, dovette il poeta limitarsi ad un'azione principale. L'altra modificazione che operò pure Sofocle nella tragedia fu di darle maggiore estensione; e ciò non, come pretendono alcuni, per dare più svolgimento all'azione (imperocchè, se ne eccettui l'Antigone e qualche altro dramma, questa in Sofocle si mantiene anche semplice, e sopra un solo punto si aggira); ma giovogli a svolgere quei caratteri ed affetti pei quali, come egli si era proposto, poteva arrivare a dipingere tutto che nell'interno dell'ani-

mo degli eroi si seguisse. Nè con ciò la parte lirica del coro si venne ad aumentare, anzi scemava; importando a Sofocle non di esprimere le impressioni dell'avvenimento in quelli che non vi avevano preso parte, come Eschilo avea fatto, ma di far palesi i movimenti diversi che nel cuore degli operanti si avvicendavano: sicchè se Eschilo più si mantenne nel campo storico, piacque a Sofocle raggirarsi a preferenza nel mondo psicologico. Nè con ciò s'intenda dire che Sofocle disconoscesse o guastasse la grandezza delle mitiche tradizioni; ma esse riverberando schiettissime nella sua lucida fantasia, sono da lui usate come marmo pario, da cui debba trarre le belle sembianze di Apollo o quelle sempre varie di Bacco; cioè egli contempla la storia per trarne scintille di affetto, e bellezza di moralità. E perchè meglio potesse ciò conseguire egli accrebbe ancora alla tragedia il terzo personaggio, cioè le terze parti, atte a dare varietà maggiore, ed a fare che il carattere pei suoi diversi lati in tutto si svolgesse. Imperocchè se le seconde parti col contrasto e la lutta che accendono porgono occasione a mostrarsi l'eroe in tutta la sua energia, le terze entrando con esso eroe in confidenziale colloquio fanno sgorgare dal suo cuore i sentimenti più dolci e quei secreti pensieri, che tanto valgono a far intendere compiutamente il naturale costume di un uo-

mo. Da questi mutamenti tecnici ognuno poi può intendere di leggieri come Sofocle ancor l'idea fondamentale della tragedia venne a cambiare; chè altrimenti sarebbero per avventura riusciti inopportuni, anzi disconvenevoli. E veramente noi troviamo, che come Eschilo avea posto sua cura a destare nei Greci quei sentimenti che sacro facessero riconoscere il tempo antico; così Sofocle ebbe il contrario intendimento di drammatizzare cioè le passioni varie, le inclinazioni, e le lutte che agitano l'animo umano. Avviene perciò che per quanto sieno grandiose quelle nature che egli dipinge, per quanto energici i loro movimenti, sempre serbano tale interna verità, che ogni uomo vi ravvisa in esse dipinto sè stesso. Il disaminare partitamente le diverse tragedie non entra nel nostro proposito; onde solo ci staremo contenti a ribadire quanto abbiamo asserito, a notare le varie situazioni di esse. Così troviamo che la situazione che forma il fondamento dell'Antigone è la lutta fra gl'interessi dello stato e le sante ed eterne leggi della natura; nell'Elettra non è svolta che la storia di quei naturali sentimenti, che muovono questa eroina a serbare forte attaccamento alla sublime imagine paterna, ad avere in orrore la lussureggiante vita della madre, e tutta commossa nella sua anima verginale ad odiare quel drudo che avea posto la vergogna nella sua ca-

sa; nelle Trachinie sono delineati i patimenti cagionati da amore; nell'Edipo re non la storia dei misfatti dell'eroe è narrata, ma lo scoprimento di questi misfatti, e nello stesso scoprimento lo svolgimento delle idee morali che vi si attaccano forma la vita e l'essenza del dramma; lo stesso può osservarsi in tutte le altre tragedie. La drammatica adunque di Sofocle non ci presenta che quadri dell'anima umana, e poetici svolgimenti di quello che ha vita nel nostro spirito; nè poeta antico più di lui seppe penetrare a leggere negli arcani del cuore. Il che poi porta quella tinta soave e sentimentale del suo stile, e quella dolcezza e fluidità tutta natia della sua frase e del verso. Se vogliamo in generale trovare una immagine di Sofocle in un'epoca della scultura greca, come abbiamo detto che Eschilo raffigura Fidia, così possiamo soggiungere che Sofocle ritrae di Policleto, il quale portò così innanzi la perfetta esattezza nelle proporzioni scultorie, che ben meritò che una delle sue statue fosse tenuta per il modello della bellezza.

Euripide venuto dopo Sofocle ha pure un perfetto riscontro nello scultore Lisippo. Imperocchè come questo artista, quantunque avesse mostrato un brillante ingegno per le imitazioni animate, pure deviò la scultura dalla sua primitiva destinazione, tutto intento piuttosto ad esprimere la leggiadria

del movimento e della vita, che la pura e solenne calma delle figure ideali; ugualmente si comportò Euripide in quanto alla tragedia. E di vero più non ravvisi in lui quella grave profondità di un'anima elevata, che tanto ti sorprende in Eschilo, nè quell'armonica e ordinatrice saggezza che forma la maraviglia di Sofocle; ma quantunque ei fosse dotato d'uno spirito oltremodo ingegnoso, e di sorprendente destrezza in tutti gli esercizi intellettuali; pure non pare volto che a piacere, per qualunque mezzo ciò gli venisse fatto di conseguire. Donde ne siegue che ad onta di quella sua facilità e seducente vaghezza, che mai non gli viene meno, mentre ha dei tratti della più stupenda bellezza, sovente cade nelle trivialità più basse. E dall'essere poi egli sempre volto a piacere, ne siegue pure che tal piacere è basso, ed arriva sino ad offendere la moralità: onde pare che di lui, e non degli altri tragici greci intendesse parlare Platone quando diceva, che gli scrittori drammatici abbandonano gli uomini all'impero delle passioni, e gli ammolliscono facendo prorompere i loro eroi in lamenti smoderati. Senza parlar di Eschilo, noi troviamo in Sofocle che egli sempre la passione subordina al carattere, ed il carattere alla elevatezza ideale; ma in Euripide è tutto l'opposto, occupandosi egli come di principal cosa del patetico, risguardando la dipintura del carattere

come cosa secondaria, e volgendo poi le ultime cure talvolta alla dignità della favola, ma più sovente ancora alla sua ingenuità e grazia: sicchè pare proprio Euripide il Racine dei Greci, o a dir meglio questi rappresenta nelle moderne lettere il suo ritratto perfetto. Ancora un altro fallo da accagionare ad Euripide è che egli fa abbondare i personaggi malvagi nelle sue favole. Che questi debbano avere un luogo per sostenere quel contrasto in cui si svolge la virtù degli eroi è cosa da tutti consentita; ma che sieno introdotti ove non tornano necessarii è proscritto da ogni regola di arte e di morale. Eppure Euripide nemmanco si stette contento a ciò; chè si compiacque pure di ritrarre i personaggi non solo con quei tratti di malizia che loro dava la storia, ma ancora di aggiunger loro degli altri di malvagità o bassezza che non avevano nella tradizione storica: sicchè egli facendo molto predominare la parte viziosa nei caratteri, pare che abbia porto il modello a quella scuola di drammaturgi moderni che è capitanata da Vittor Hugo. Fin il portentoso della mitologia egli non si contenta a farlo entrare nella sfera dell'umanità; come seppe sapientemente fare Sofocle; ma trae gli Dei e gli eroi fin dentro l'angusto circuito dell'imperfezione individuale; nel qual modo vengono essi a perdere ogni aspetto di dignità. A volersi trovare la cagione di tali man-

chi che macchiano le tragedie di Euripide, noi non la sappiamo scorgere che in una boria di filosofare, nel quale era egli molto versato; se pur non si voglia aggiungere che quella malnata invidia che lo coceva verso Sofocle, lo sospinse a voler abbagliare colle apparenze, perchè potesse cogliere i suffragi sopra il suo avversario. Comunque ciò sia, dobbiamo qui anche di passaggio notare, come il nuovo svolgimento dato da lui ai pensieri nella tragedia doveva portare di conseguenza dei mutamenti nella forma. E due principali pur se ne ravvisano; l'introduzione cioè de' prologhi, e quello che dicesi *Deus ex machina.* I prologhi in cui una divinità o un eroe narra il luogo dove l'azione si compie, gli antecedenti del fatto, e il punto ove trovasi la cosa, e talvolta ancora ove anderà a parare, ognuno intende come riescano una corruzione dell'antica forma tragica; ma per l'intendimento di Euripide di mostrare gli uomini in un commovimento appassionato si rendono necessarii. Conciossiachè richiedevasi all'uopo, che brevemente s'indicassero allo spettatore le condizioni che a quello stato aveano menato i personaggi, perchè fin dal cominciare del dramma si potessero in tutta la loro forza dipingere le passioni. Aggiungasi pure che essendo complicatissime le situazioni in cui pone gli eroi perchè potessero svolgere un giuoco svariato di passioni ed

affetti, non le avrebbe potuto rendere chiare allo spettatore che per un circostanziato racconto. In quanto al *Deus ex machina*, sebbene guastasse quell'armonica unione fra il principio, il mezzo ed il fine, che come in ogni opera d'arte, così vuolsi rinvenire essenzialmente in un dramma; pure Euripide trovossi da necessità costretto a ricorrere a tale espediente. Imperocchè in quella lutta che egli pone di passioni tumultuanti, la quale per complicazioni svariate sempre più s'accende, e s'intrica nel suo corso, sovente si trova in tal punto che non raffigura la meta; onde non sapendo come produrre quella conciliazione, che deve all'ultimo infallantemente venire, con ordigno meccanico fa una divinità comparire sulla scena, la quale annunziando il volere del destino, ritorna lo stato legale e pacifico. Così bruscamente viene troncato il nodo, quando non si poteva sciogliere. L'idea fondamentale dei suoi drammi indusse pure Euripide ad alterare la natura del coro. Imperocchè mentre questo individuo morale negli altri tragici ponevasi paciere in mezzo alle controversie degli eroi, in lui non addiviene che il confidente ed il complice del principale personaggio agitato dalla passione, che giurando di non rivelare i rei disegni communicatigli, non è nel caso d'impedirne i tristi effetti colla sua opera mediatrice, quand'anche lo volesse.

Se però noi tanto severi ci siamo comportati con Euripide, non è da credersi che una meschina cosa fosse la sua tragedia; la quale pur di pregi sfolgorantissimi e delle più peregrine bellezze ad ogni tratto riluce. Solo abbiamo voluto notare la falsa via per la quale egli si mise; che corsa poi da altri che il suo ingegno e le sue belle doti non avevano da natura, menò alla rovina totale del tragico teatro greco.

Come ricapitolazione intanto di quanto abbiamo detto intorno ai tre tragici greci, e a maggiormente rilevarne la differenza, ci piace qui in ultimo brevemente paragonare insieme tre loro tragedie che versano sul medesimo soggetto, o molto affine, le Coefore di Eschilo, l'Elettra di Sofocle e l'Elettra d'Euripide. Leggendo la tragedia di Eschilo a prima giunta rilevasi come egli avesse preso a mostrare il soggetto sotto l'aspetto più terribile; imperocchè la tomba d'Agamennone, presso la quale collocò la scena, è come il punto di contatto fra l'inferno e la terra, donde esce il grido della vendetta; ed un'ombra non ancora placata forma l'anima della tragedia. Quel fermarsi di tratto in tratto il corso dell'azione, anzichè essere un difetto, come potrebbe apparire, è piuttosto come quella calma che precede la tempesta o il tremuoto; e quelle frequenti invocazioni della Divinità del cielo e dell'averno in-

dicano la natura prodigiosa dell'avvenimento, a produrre il quale non basta la forza delle cagioni terrestri. Le parole strazianti poi che proferisce Clitennestra in sul morire portano al sommo la commozione; come alla fine lo spiegarsi di quel velo entro cui Agamennone fu trucidato, pare che rinnovelli il misfatto all'occhio dello spettatore dopo compiutane la vendetta. Nè la fuga di Oreste pare derivare da pentimento o debolezza di spirito, ma la fa vedere il poeta come la pena fatale che si spetta a chi ha oltraggiato la natura. Sofocle col dirigere tutto l'interesse sopra Elettra ben mostra sotto altro aspetto aver preso a considerare il soggetto. Egli di fatti in Elettra ed Oreste ci vuol rappresentare una coppia degna d'ammirazione, dando alla donna affetti di fedeltà, di costanza irremovibile, e di eroica pazienza, ed all'uomo quell'ardore generoso che scalda l'animo di un giovine eroe. Ponendo sua arte principale nel ritrarre umani caratteri, ci porse in Elettra un modello perfetto di quell'azione varia e graduata in cui tutta la pienezza del carattere in un modo animato e vero si rivela: chè questa donna dapprima ce la mostra movente lamenti indeterminati; poi il sogno di Clitennestra le sveglia una speranza nell'anima; oppressa non si mostra ancora alla novella che il fratello è morto; si fa più violento il dolore quando Crisotemi l'invita a parte-

cipare alla sua gioia; e solo cade preda della disperazione allorchè l'urna ceneraria di Oreste le è porta dinnanzi. La tragedia di Euripide non ha nulla in sè di altamente poetico, e ridonda di molte sconvenienze. L'azione invece di vedersi sgorgare da un sentimento profondo, pare con somma leggerezza preparata; finchè all'ultimo quelle nozze che gli zii procurano ad Elettra, ricompensando di danaro il suo primo consorte, formano un vero scioglimento da commedia. Confessiamo però che l'Elettra è forse la peggiore fra tutte le tragedie di Euripide.

Accennata intanto così per sommi capi la natura e lo svolgimento della tragedia greca, ci piace ancora metterla a confronto della moderna; poichè per tal modo non pure una più chiara idea avrassi del teatro antico in complesso, ma ancora un nonnulla verrà ad appalesarsi della natura in generale del moderno. E dapprima possiamo notare come fondamentale differenza fra l'antica e la moderna tragedia, che mentre quella avea sua base nelle potenze morali, questa tutta si fonda sul carattere personale. Dal che siegue poi che diverso nell'una e nell'altra è lo scopo che i personaggi prosieguono, diversi i caratteri tragici e le collisioni, diverso lo snodamento. Delle quali diversità parleremo separatamente; avvertendo che ciocchè noi de-

notiamo sotto nome di tragedia moderna, è solo quella drammatica che non muove sull'imitazione antica.

E facendoci da capo diciamo, come mentre lo scopo dei personaggi dell'antica tragedia era di proseguire, d'incarnare in essi un principio morale o divino; la moderna non fa derivare il tutto che dalla libera subiettività dell'individuo. Or le passioni ed affetti degli eroi essendo i motivi esclusivi dell'azione, ne siegue che le relazioni svariate della vita debbano apparire o come la base per cui si svolge la passione individuale, o come ostacoli ad essa. Ne deriva ancora che lo scopo che si prosiegue essendo in tutto libero, potrà alle volte incontrarsi colla moralità, ed altre volte allontanarsene. Così Carlo Moor che sconvolge la società intera del suo tempo col brigantaggio presso Schiller; Wallenstein che tradisce le parti di suddito e capitano per seguire un suo sognato disegno dell'unità Alemanna; il Carmagnola che fedifrago volge l'armi contro il suo signore, e gli eccita contro altri stati per prendere vendetta di offesa che crede aver ricevuta; Francesca da Rimini che va in balìa di una passione che fattasi prepotente nel suo animo, l'induce a porre in non cale i doveri del maritaggio, nello scopo che si fanno a proseguire non trovano certo conformità alla morale ed all'eterno

dovere di cittadino che stringe ogni uomo. Come esempii a questi opposti ove le leggi morali muovono la volontà individuale potremo citare le tragedie di Calderon; come pure in Schiller nell' Intrigo ed Amore. Ferdinando crede difendere i dritti di natura contro la convenienza e la moda, e nel D. Carlos il Marchese di Posa reclama la libertà del pensiero come privilegio inalienabile dell'umanità. Ma bisogna avvertire che anche quando lo scopo apparisce morale nella drammatica moderna, non è il lato morale che muove l'azione come presso gli antichi; ma sempre i sentimenti personali del cuore che si cercano soddisfare. Un paragone varrà a rendere più chiara questa differenza della moderna dall'antica tragedia. Il soggetto dell' Amleto è molto simile a quello delle Coefore e dell' Elettra; in questa tragedia di fatti dello Shakespeare un re e padre è ucciso, e la madre si sposa all' uccisore: ma nei poeti greci la morte d' Agamennone è la rivendicazione d'un dritto violato in Clitennestra, nell' inglese è solo la passione della vendetta che muove Amleto ad uccidere il re per un delitto sospettato che questi avesse compiuto nella madre. E quindi la collisione se non nasce nei greci fra due dritti, fra la legittima vendetta cioè e i doveri di figliuolo; in Shakespeare deriva dai diversi affetti di Amleto, che non sapendosi

fermamente decidere, si perde in preparativi, e così perisce per la propria lentezza, e per la complicazione di esterni accidenti.

Venendo ora a toccare dei caratteri e delle collisioni vi scorgiamo di primo tratto questo divario fra gli antichi e moderni tragici; che mentre gli eroi antichi decisisi ad agire dietro un principio morale rispondente al loro fermo carattere s'incontrano in un conflitto con altre potenze legittime; i moderni per contrario da principio si trovano fra rapporti condizionali ed accidentali, che loro lasciano un' azione libera; di guisa che il conflitto a cui le circostanze esterne porgono occasione, dipende essenzialmente dal carattere stesso dei personaggi. Dal che risulta che mentre i tragici eroi moderni si svolgono restando sempre fedeli a sè stessi; gli antichi agiscono per motivi individuali, ma questi si vengono necessariamente a confondere col principio morale. In quanto alle differenze dei caratteri moderni fra loro, come s' incontrano in essi le più grandi varietà, così ci staremo contenti a solo indicarne le principali. Un primo divario che scorgiamo è fra quei caratteri che mostrano una semplicità quasi astratta, e quegli altri che in una natura più ricca riuniscono grande varietà di tratti. Del primo conio sono le figure tragiche francesi e quelle dell'Alfieri, nelle quali s'incarna una pas-

sione determinata, senza più, che si svolge poi al di fuori con un apparato declamatorio, che ben richiama la tragedia di Seneca. Gli Spagnuoli nella ricchezza d'incidenti che aggruppano pur serbano nelle descrizioni dei caratteri una generalità astratta; ed il mantenimento dei dritti dell'onore, dell'autorità, dell'amicizia ec. occupa posto così interessante, che assorbendo tutto l'interesse poco permette di particolarizzare i caratteri. Però non la fredda semplicità dello svolgimento francese si osserva nel dramma spagnuolo, essendo il manco di varietà interna nei caratteri compensato per l'ingegnosa ricchezza di situazioni interessanti. Shakespeare per contrario è sovrano maestro nel dipingere i caratteri in tutta la varietà umana; ed anche quando essi esprimono una passione tutta personale, come l'ambizione nel Macbeth, e la gelosia in Otello, questa non assorbe intera l'individualità, e per quanto fosse violenta non fa cessare di essere uomini completi coloro che ne son presi. Goethe si sforzò di raggiungere tal verità e naturalezza di caratteri che formano la maraviglia del teatro inglese, ma non potè insieme congiungere quell'energia intima ed elevatezza di passione; cosa che si può dire ancora dei caratteri del Marenco.

Una seconda marcabile differenza fra i caratteri moderni sta nella fermezza o indecisione che essi

rivelano. La debolezza dell'indecisione che apparisce già in Euripide, che volle passare al patetico sentimentale, come innanzi abbiamo notato, si mostra più spiccata nei moderni; massime quando ci ritraggono eroi animati da duplice passione, che li mantiene in una continua irresoluzione, come si scorge nelle opere giovanili di Goethe e nel Carmagnola del Manzoni. È diverso però il caso quando un carattere fermo si trova in faccia a due doveri ugualmente sacri, fra i quali deve scegliere; poichè allora l' irresoluzione non forma il fondo del carattere. Di tali situazioni s'incontrano spesso nel teatro spagnuolo, ove l' amore e l' onore si disputano sovente l'imperio dell'eroe. Un caso differente è ancora quando un' anima, contro sua volontà, si trova momentaneamente gittata in una passione contraria al suo scopo, come è nella Pulcella d'Orleans di Schiller; ed allora l' anima o giunge a liberarsi da questa scissura interna, o si perde: ma è sempre meglio che il tragico eviti questa interna lutta, che ha sempre qualche cosa di penoso. Assai peggio è poi quando la contradizione del carattere è sofisticamente presa a base della rappresentazione; perocchè in tal caso può dirsi che vi ha piuttosto privazione di vero carattere. In opposizione a tale indecisione e debolezza stanno i caratteri di Shakespeare così fermi, che nella stessa loro im-

Digitized by Google

mobilità trovano la loro rovina. Essi o che muovoino ad agire per circostanze esterne, o che da se si precipitano ad un' intrapresa, sempre si porgono stabili nel loro proponimento. Nè lo stesso re Laar contradice a tale principio; imperocchè il cangiamento è in lui una necessaria conseguenza del difetto primitivo della sua natura, e quindi è lo svolgimento di quello che il carattere rinchiude originariamente; onde è la stoltezza dell'antico uomo che in lui giunge alla follia, ed il vaneggiamento di spirito di Glocester si muta in vaneggiamento reale.

Ma passiamo a considerare lo snodamento tragico o il modo di conciliazione come si disvaria nell' antico e nel moderno teatro. Nella tragedia antica essendo l'eterna giustizia chiamata a ridurre ad accordo le idee morali, che si combattono solo come esclusive, lo snodamento drammatico dovea succedere collo spettacolo della morte de' personaggi. Or tale giustizia, anche che apparisca sulla scena moderna, si mostra poco chiara per quella personalità onde s'informano gli scopi e i caratteri. Aggiungasi pure, che come i delitti che i personaggi commettono per compiere i loro disegni sono d'una natura più riflessiva, così il castigo che succede è più proporzionato ed analogo alla natura del fallo; onde vediamo che Macbeth, le figliuole del Re Laar, Riccardo III ecc. non meritano diversamente da

Digitized by Google

quello che soffrono realmente. Ordinariamente perciò nel dramma moderno lo snodamento si opera ruinando i personaggi in faccia ad una potenza presente, ad onta della quale essi si studiavano compiere i loro disegni ; così Wallenstein cede in faccia alla potenza dell'impero che vuol rovesciare, e Goetz di Berlichingen perisce nell'impresa di abbattere uno stato politico già stabilito ; come Arnaldo da Brescia ruina oppresso da quella potenza che vuol distruggere. Dalla personalità dei caratteri risulta ancora che gli eroi debbono mostrarsi essi stessi conciliati col loro destino individuale: la quale conciliazione può essere o religiosa , in quanto l'anima ha il sentimento di una felicità, che la rassicura contro la distruzione di sua individualità terrestre; o può derivare dal porgersi l'uomo tetragono ai colpi della sorte ; o si ottiene colla rassegnazione ai furori di una sorte avversa, la quale si manifesta pur conforme alle azioni che ciascuno ha compiute. Da un'altra parte lo snodamento tragico sovente appare prodotto da circostanze esterne, che avrebbero potuto essere diverse; ed in tal caso ci si porge lo spettacolo delle vicende terrestri, cui è sommesso l'uomo moderno, il quale avendo più d'individuale deve più subire il destino delle cose finite. Quel sentimento di malinconia intanto che in noi desta tale spettacolo si associa all'idea di una fatalità materiale quando vediamo che nobili nature

periscono sotto l'imperio di circostanze esterne; onde è conveniente in snodamenti di simil fatta che gli accidenti esterni si dispongano in accordo con ciocchè costituisce la natura intima dei caratteri. Così egregiamente si è saputo comportare il Shakespeare nell'Amleto; ove esteriormente pare che la morte dell'eroe fosse prodotta dalla pugna con Laerte e dallo scambio dei fioretti; ma nell'essenza quando noi lo scorgiamo in quella sua indole non sodisfatta dell'esistenza finita, e quindi profondamente tristo e disgustato di tutti gli stati della vita, noi sentiamo che in mezzo alle circostanze nelle quali è collocato egli è perduto prima ancora che la morte lo sopraggiunga. Ugualmente nella Giulietta e Romeo il fiore delicato del loro amore vediamo da principio non poter allignare nel malvagio suolo ove spuntava; quindi ci accorgiamo che il fragile calcolo d'una saggezza generosa e benefica non potrà salvarlo dall'andare disperso e travolto in quell'uragano che gli freme d'intorno.

Fin qui abbiamo rapidamente toccato almeno le essenziali differenze per cui la tragedia antica si distingue dalla moderna; e possiamo osservare come nelle moltiplici varietà hanno questo di commune, che l'esito suole essere sempre infelice, e che gli eroi per diversi modi e cagioni sempre vengono a soccombere. Ma il poeta drammatico può ancora dare tal torno alla complicazione degl'incidenti,

Digitized by Google

che dal conflitto dei caratteri derivi uno snodamento fortunato, e non il solo trionfo morale, ma ancora materiale dell'eroe. Ciò non è punto vietato da alcuna legge dell'arte: nè lo spettatore ha cagione alcuna di preferire un esito infelice, se solo non fusse che la sua sensibilità raffinata si trova più interessata in faccia al dolore. Ma nel generale si può tenere per fermo che se gl'interessi che gli eroi prosieguono sieno tali, che non fa mestieri che essi compiano il sacrificio della loro vita per raggiungere loro scopo, lo snodamento non ha affatto bisogno di esser tristo; anzi sarà sempre meglio che la pugna si risolva in una pacifica conciliazione ed armonia. Tale principio ha trovato la sua attuazione in quello spettacolo scenico che addimandano i moderni dramma, al quale perciò si è voluto assegnare un luogo medio fra la tragedia e la comedia. Questo genere drammatico presso gli Alemanni s'informa d'ordinario alle scene della vita borghese e di famiglia, ovvero all' elemento cavalleresco; ma il trionfo della morale pare che sia quello che debba essere in esso celebrato. Ordinariamente si svolgono nel dramma interessi di fortuna, d'amore infelice, la frenesia di certi caratteri viziosi negli stati medii della società, ed in generale ciocchè giornalmente cade sott'occhio; solo con questa differenza che in tali opere sempre la virtù trionfa, ed il vizio o si emen-

da o trova la sua punizione: di guisa che la conciliazione è tutta riposta in questo risultato morale. Ne avviene poi da ciò che tutto l'interesse essendo richiamato sui sentimenti buoni o cattivi del cuore, la coscienza morale costituisce la base del dramma; e quindi ha meno luogo quel patetico che si attacca ad una situazione individuale, ed ancora il carattere non può mantenersi e svolgersi in tutta la sua ampiezza. E di vero se tutto si raggira sulla coscienza morale e sulle buone o cattive disposizioni del cuore, in faccia a principii così riflessivi per loro natura come la determinazione del carattere, o almeno le risoluzioni particolari possono avere ferma consistenza? il cuore dovendo sempre volgersi a dati sentimenti viene ad essere come impedito nella manifestazione de'suoi liberi moti, nè può far pompa di tutta la ricchezza de'suoi svariati slanci. Così nei drammi di Kotzebue e d'Iffland i caratteri hanno molto dell'astratto, e lo snodamento non si può dire nè buono, nè cattivo. Scopo di fatti a cui l'opera tende è il perdono o la promessa ed il proponimento dei personaggi d'essere più saggi; quindi tutti gl'incidenti non ad altro debbono essere ordinati che a porci innanzi la possibilità d'un cangiamento interno, affinchè questo poi non ci giunga bruscamente e d'un modo inverisimile. Sebbene può sempre riflettersi che questa variabilità degli eroi di Kotzebue e spesso d'If-

fland può far apparire la conversione come un'ipocrisia, o almeno una cosa così superficiale, che pare essere stata messa proprio per dar termine all'opera; sicchè se le circostanze mutassero, potrebbero bene quelle anime convertite piegare di nuovo al male. Ciò discorso, facciamoci a vedere le forme esterne dell' antica tragedia, accennate ancora da Orazio.

LEZIONE XXXVIII.

FORMA ESTERNA DELL' ANTICA TRAGEDIA

Personae, pallaeque repertor honestae Æschilus etc. A svolgere compiutamente quale era la forma che prendeva all'esterno nella sua rappresentazione l'antica tragedia, noi tratteremo separatamente dei diversi ornati dei mimi, e della figura del teatro; poichè l' una e l' altra cosa è confusamente accennata da Orazio. Facendoci perciò da capo cominceremo dal dire un nonnulla della maschera, come parte principale dell'ornato degli attori, o del vestiario che si voglia dire. Essa adunque sappiamo la prima volta essere stata adoperata di lino da Tespi; il quale avendo introdotto un attore che diverse parti rappresentava, come innanzi è stato detto, facea mestieri che nascondesse il volto naturale dell' attore, perchè le sue trasformazioni non offendessero

il verisimile. Questa maschera così introdotta da Tespi, o a meglio dire perfezionata da lui, imperocchè sappiamo che anche negli antichi inni bacchici essa adoperavasi per solo desio che avevano le persone di trasformare il loro volto, fu poi mantenuta, perchè trovata conveniente alla natura delle rappresentazioni. Di fatti usi come erano i Greci a forti e vive impressioni, dovettero usare un sistema di gesti sul teatro assai significativo; e però a tale uopo ben serviva la maschera, la quale serbando la bocca alquanto aperta, allargando le cavità degli occhi, nei forti lineamenti esprimendo tutta la vigoria del carattere, e nei vivi e forti colori mostrando esaltazione di sentimenti, ben faceva che colui che la vestisse apparisse commosso da potenti sentimenti, più che non suole intervenire nell' ordinario della vita. Nè è mancato ancora chi ha voluto sostenere essere stata introdotta la maschera perchè rafforzasse la voce per potere così farsi sentire nell' ampiezza dell' antico teatro: ma senza voler discutere se ciò realmente l' avesse fatto introdurre, non possiamo però negare che la maschera mirabilmente conferisse a dare alla voce cotal forza, che senza tal mezzo era vano voler conseguire. Non pare poi aver fondamento quello che da alcuni si dice contro l' introduzione della maschera nel teatro antico; che essa cioè rinchiudendo il volto entro una stabile apparenza esterna, ve-

niva a togliere tutto quell' incantesimo che dagl' istantanei movimenti del volto, che succedono secondo la varietà dei sentimenti che s' avvicendano nell' animo, ritraevasi. Imperocchè ognun sa come nell' immenso spazio che occupava il teatro gli spettatori per la lontananza non erano nel caso di potere osservare quelle sfumature e delicatezze di sentimento che si dipingono nel volto; e però la maschera mentre giovava da una parte, dall' altra non veniva a togliere quello che non potevasi avere. Ancora è da riflettere, che la tragedia antica non rappresentando la personalità collo svariato svolgersi de' suoi affetti liberi, ma piuttosto l' anima come domata da una morale potenza che avea di rincontro, in essa non variando i sentimenti, l'espressione del volto dovea pure tenersi uniforme. Onde se la maschera non potrebbe convenire ad un attore del Carmagnola, della Giulietta, dell' Amleto, del Tasso; niuno sconcio produceva in chi dovea rappresentare l' Oreste d'Eschilo, ovvero l'Aiace di Sofocle, o se si voglia anche pure la Medea d' Euripide. E poi anche quando talvolta avveniva che l' espressione dovesse mutare al mutare dei sentimenti, anche la maschera potevasi cambiare: onde il re Edipo allorchè conobbe la rea fortuna che avevalo in involontarî delitti balzato, dovè cambiare certo quella maschera che vestiva quando appariva come l' avventurato creatore del suo regale

destino. Come la tragedia, così pure la comedia volle nel teatro antico la sua maschera, ma di assai diversa foggia: chè se nella tragedia dovea esprimere la gravità, nella comedia facea mestieri che avesse del grottesco mediante forti e caricati lineamenti. Dobbiamo qui pure avvertire, che se la maschera ingrandiva il volto naturale, essa non veniva perciò a produrre un disaccordo colle rimanenti parti del corpo: imperocchè essa veniva protratta in giù dalla faccia, ed il petto, il corpo, le braccia e le gambe venivano proporzionatamente ingrossati mediante imbottiture. Nè poi la larghezza della persona veniva ad essere disforme dall'altezza, sicchè ogni eroe tragico rappresentasse una di quelle caricature che rappresentano il fedele scudiere Sancio Panza; ma ognuno sa come anche l'altezza naturale del personaggio fosse ingrandita per mezzo di quelle suole altissime dei calzari che s'usavano nella tragedia, addimandati coturni. Sicchè tutta la vestitura era d'accordo nelle sue parti, e tutta intera valeva a dare maestà oltre l'ordinario alla figura dell'attore. Resa intanto così maestosa la figura dell'attore, conveniva che ancora il vestimento conferisse a produrre la stessa impressione; e però fu all'uopo adoperato un largo manto, che addimandavasi palla o sirma, che giù scendeva in larghe pieghe, ed era a varî colori intessuto. Questa specie di veste però mutava, secondo la convenienza, nella comedia; come pure in essa invece

Digitized by Google

del coturno usavasi il socco, che era un calzare più umile. La tunica usata dai comici attori è probabile che rassomigliasse il vestire dei buffoni, come si trovano dipinti nei vasi della Magna Grecia; era cioè un assettato giubetto, seguito da un calzone listato a varii colori, pendendovi da ogni parte cincinni e pendagli a fare più grottesca la comparsa.

Esposto così in generale il vestire dei mimi; ad accennare qualche cosa anche sulla forma del teatro diremo dapprima, come esso era compiutamente scoperto, sicchè gli spettatori rimanevano all' aria aperta, e solo assai più tardi presso i Romani si pensò a distendervi sopra una tenda, che riparasse dai raggi cocenti del sole. Vasto assai era poi lo spazio che il teatro occupava, perchè potesse capire non pure tutti i cittadini, ma i forestieri peranche che concorrevano alla festa teatrale, che avea nell' antichità qualche cosa di sacro, e perchè ancora lo spettacolo mirato in distanza crescesse di maestà. Le sedie per tanta folla erano gradini, che si venivano elevando l'uno sopra l' altro, il primo dei quali era al livello del luogo della scena. Se tali gradini si distendevano in forma semicircolare intorno all' anfiteatro, il mezzo di esso era occupato dall' orchestra; nella quale sorgeva pure un' altura detta timele, ove appoggiavasi il coro, e la quale poteva pure variamente rappresentare o un monumento sepolcrale, o un altare o altra cosa, secondo

richiedeva la tragedia. Il luogo occupato dai personaggi, che addimandavasi scena, detto dai latini *pulpitum*, seguiva immediatamente all' orchestra, ma con un livello alquanto più elevato. Essa scena, sebbene non molto larga, estendevasi assai in lungo, e sporgeva dall' una e dall' altra parte dell' orchestra in modo, che la lunghezza fosse il doppio del diametro di questa. Era poi circondata da massicce pareti, le quali erano diversamente decorate nei diversi drammi; ma tali decorazioni mai non cambiavano nel corso della rappresentazione; nè quel cambiamento di scena che si usa nel nostro teatro facevasi necessario presso gli antichi, la cui azione drammatica era per modo disposta, che i discorsi e le trattazioni che formavano il subietto potevano bene continuar sempre nel medesimo luogo, il quale d' ordinario soleva essere il vestibolo d'una casa reale. Le decorazioni che ornavano le pareti della scena erano disposte in modo, che l' oggetto che doveva più attirare gli sguardi era situato nel mezzo, mentre le prospettive accessorie e lontane occupavano le parti laterali; modo, come vedesi, opposto a quello che d' ordinario si suole tenere dai moderni. Certe regole fisse ancora aveansi ad osservare nella disposizione dell'ornato; onde a sinistra dovea sempre figurarsi il paese di cui facea parte il tempio, il palagio o altro edificio che occupava il mezzo della scena; ed a destra doveansi ritrarre cam-

Digitized by Google

pagne, alberi, rive di mare ed altre cose di simil fatta. Nelle pareti laterali della scena eranvi tre aperture che ad essa davano l'ingresso; una più larga nel mezzo, e due più piccole ai fianchi; e secondo che dall'una o dalle altre venissero fuori i personaggi, intendevasi subito la parte principale o subalterna che essi avevano a sostenere. L'ordigno delle macchine, mercè il quale o persone erano tratte da qualche profondità, o venivano sollevate per l'aria, o imitavasi il rumore e lo scroscio del fulmine, doveva essere ben noto agli antichi; imperocchè noi vediamo presso i tre grandi tragici che essi di frequente ricorrevano a tali apparizioni; anzi Eschilo forse non a torto fu accagionato di aver avuto troppa predilezione per le fantastiche rappresentanze di carri alati, per strani ippogrifi sui quali l'Oceano e le sue figliuole, come altre divinità, entravano per aria sulla scena. Basti aver così accennato brevemente qualche cosa sulla parte esterna dell'antico dramma; solo piacendoci notare in ultimo, come la situazione di tutto il teatro occupava sempre un largo e vario orizzonte; tanto che sovente la natura circostante dovea concorrere ancora ad aiutare quella impressione che volevasi destare. Taormina ce ne fornisce un esempio.

LEZIONE XXXIX.

SULLA COMEDIA

Successit his vetus comoedia non sine multa laude etc. Giustamente Orazio dice alla tragedia aver fatto seguito la comedia; poichè oltre ad essere ciò dalla storia rifermato, è ancora fondato sulla ragione. Imperocchè volgendosi la tragedia ad esporre l' età eroica o l' energica adolescenza dei popoli, dovea sorgere prima della comedia, che ritrae l'età adulta e notoria e la vita del popolo; alla stessa guisa che il romanzo dovè seguire al poema eroico. Inoltre nel principio drammatico avendosi sempre a considerare i due lati insieme uniti del vero e sostanziale, che ne è il fondo, e della personalità in se nelle sue determinazioni arbitrarie e libere, la diversità del genere tragico dal comico non deriva che dal modo diverso come tale principio si manifesta nella sua determinazione esterna: sicchè ove la parte sostanziale predomina e si mostra più appariscente, avrassi il genere tragico; ove per contrario domina e prevale la volontà arbitraria, verrà fuori il genere comico. E però come prima la grandiosità del vero e del divino animante l' umana azione attrae l' ammirazione della fantasia, così la tragedia precederà di tempo sempre la comedia; la

quale non si può svolgere che quando il popolo, in cui spicca più vivo l' arbitrario, è addivenuto così formato da potere esser preso a soggetto dell' imitazione artistica; e però la comedia più tardi che la tragedia, come era naturale, si svolse in Grecia: non però di meno l' una ugualmente che l' altra aveano il loro germe nei primitivi canti delle feste di Bacco. Anzi possiamo determinare ragionevolmente, che come nelle Leene, o feste invernali di Bacco, nelle quali il popolo partecipava col suo pietoso entusiasmo all' apparente patire della divinità nella Natura, è da cercarsi il primo embrione o come la monade prima della tragedia; così le piccole e campestri Dionisie, cioè le feste della vendemia, nelle quali il popolo tutto sfrenavasi nel giubilo per la copiosa ricchezza della natura, ci forniscono il primo principio di quel giulivo impazzare che si svolse e prese forma regolare ed artistica nella comedia. Noi qui intanto non ci fermiamo a discorrere la formazione graduata della comedia fino a che raggiunse la perfezione artistica; nè faremo un motto di Epicarmo che diede perfette forme alla comedia detta siciliana congiungendo il mito colla verità delle cose, e la sapienza filosofica con la piacevolezza comica. Ciò uscendo dal nostro ufficio, comechè s' appartenga a chi volesse fare la storia del dramma, lo tralasceremo, facendoci subito a dire della comedia attica, della quale fa parola Orazio. Nè nel

discorrere di essa noi rimonteremo alle prime sue origini, nè faremo menzione di Susarione, Chionide, che le diedero la prima forma ; nemmanco di Cratino, Crate, Eupoli, Frinico, Ameipsia ed altri, che sempre più l' andarono sceverando dalla prima scoria e forbendo; ma ci faremo subito ad Aristofane che la condusse a tanto perfezionamento da rendersene il rappresentante. Solo però vogliamo qui avvertire, che trattandosi di comedia attica essa è da distinguersi in antica e nuova , tali nomi non indicando solo varietà di tempo, ma diversità ancora di essenza e di forme. Nè poi si tenga , come per alcuni si pretende, che s' abbia a separare l' antica dalla nuova comedia non per altro che per certi usi accidentali (come quello di mettere sulle scene personaggi reali che tenevasi nell' antica comedia) essendo la loro differenza più intrinseca ed essenziale, come per la disamina che ne faremo si renderà manifesto. Ad avere un' idea esatta dell' antica comedia diremo così in generale, che essa in altro non consisteva che nella rappresentazione di ciocchè vi ha di più allegro nella vita. La quale allegrezza poi ognuno intende non potere aver luogo, se non quando è rimosso qualunque scopo e tolto di mezzo ogni ostacolo ; di guisa che le nostre facoltà liberamente si spingono con giocoso, vivo e svariato svagamento del pensiero. Se noi vogliamo formarci un' idea dell' allegro che dominava nell'an-

tica comedia greca da quello che si scorge nella comedia dei moderni tempi, sgorgante fuora dal contrasto dei caratteri che s' accende per fini frivoli, rimarremo ingannati. Imperocchè nella comedia moderna in mezzo alla piacevolezza che si sparge, la forma generale della composizione è pur seria, cioè tutto in essa è indiritto ad uno scopo che l'autore mai non deve perdere di vista; mentre nella comedia antica questo scopo non era che l' allegria medesima, e tutta l' opera non formava che uno scherzo generale, composto d' una folla di scherz particolari, che tutti serbavano loro indipendenza l' uno dall' altro. L' antica comedia in somma viveva come nel caos, amava la varietà, le stravaganze, i contrasti più bizzarri e quasi le stesse contradizioni. Coi voli del genio le più lontane e disparate cose arrivava a congiungere fra loro, e prendeva diletto ad accozzare insieme quanto vi ha di più straordinario, di più inudito, lo stesso impossibile, cogli usi più familiari della vita. Non studiava il poeta con sottile osservazione cercare il ridicolo ove fosse veramente nelle umane cose; ma lasciandosi traportare al suo genio, solo obbediva alla sua fantasia. Nello spazio ideale che da questa maga leggiadra gli venia innanzi dischiuso a sua posta riproduceva la vita; e n' esponeva la poetica imagine al popolo col solo intento di farlo ridere a suo grado. Come intanto in ogni opera d' arte deve avervi

uno scopo in cui si rannodi concentrata la varietà delle parti, così pure era necessario che si trovasse nell'antica comedia per togliere la confusione: ma però in essa facea mestieri che questo scopo stesso fosse volto in ridicolo, acciò l'ispirazione comica non si raffreddasse; era uopo che l'impressione che tale scopo potesse produrre venisse indebolita per distrazioni di ogni maniera, o dissipata dall'allegria. E però ogni intendimento serio dovea essere escluso dalla generale considerazione delle cose, perchè col solo uso piacevole dell'ingegno fosse liberamente creata la bellezza del dramma ed il diletto dello spettatore. A fare intendere più chiaramente come veramente stesse la cosa, diciamo, che se il centro di unità non doveva mancare, pure al di fuori dovea porgersi velato, dovea cioè essere tutto subbiettivo, e non mostrarsi affatto all'esterno come cosa obbiettiva. Quella petulante e faceta ebrezza da baccante dovea pure avere fondamento sopra un principio serio e morale, altrimenti non sarebbe stata degna produzione di quegli uomini di forti e nobili sensi che vi si dedicarono; ma il coordinamento delle cose ad un fine non dovea apparire, neppure in un sol tratto: sicchè se uno non fosse capace di cogliere il vero fondamentale nelle proprie sue relazioni e nei suoi contorni, indarno avrebbe potuto ravvisarlo nel concavo specchio della comedia, ove tutto si veniva a disformare. In

somma, a dir tutto in una parola, l'antica comedia mostrando gli uomini come ridicoli, ed il fato come un gruppo di capricci, invitava a quella viva e facile allegrezza che s' innalza su di tutto e se ne fa giuoco. Ed intanto in siffatto giuoco d'imaginazione, ove era legge porre dinanzi dagli occhi la natura sensuale, anzi animalesca dell'uomo per volgerla di continuo in ridicolo, tanta nobiltà di spiriti e morale dignità seppero trasfondere i grandi comici, senza cancellare punto il suo carattere fondamentale, che più non è dato ritrovar simile tesoro nelle comedie posteriori, sebbene a scopo più serio intendessero. Di Aristofane di fatti, che è l' unico rappresentante di questa comedia, essendo a noi mancate le opere di altri illustri suoi coetanei e predecessori, meritamente potè scrivere Platone quell' epigramma, ove diceva:

Incorruttibil sede
Cercavano le grazie: e alle divine
D' Aristofane l' alma è tempio alfine.

Questa così nobile comedia cessò, non perchè avesse esauriti i suoi tesori; ma per un atto di supremo volere che la privò di quella libertà illimitata, che le era condizione necessaria alla vita. Essendo essa la viva imagine della democrazia ateniese, doveva tacere collo spegnersi di questa. Dopo la

guerra del Peloponneso signoreggiata Atene da trenta tiranni, uscì un editto, che vietava di potersi porre sulla scena personaggi reali, e permetteva ad ognuno di far richiamo dei comici, qualora da essi si sentisse offeso. E però noi non possiamo accordarci con Orazio nel tenere che l'abuso avesse prodotto la correzione; se pur non fosse che ai tempi di Augusto doveano parer sfrenate al critico romano quelle rappresentazioni dell' antica libertà democratica di Atene. L' antica comedia fiorente ai tempi felici della libertà d' Atene altro non si proponeva, che convertire la realtà in idea generale, cioè presentare le attuali condizioni delle cose come l'ideale della follia, e gl'individui viventi come modelli personificati della più assurda stravaganza. È falso che le calunnie di Aristofane abbiano prodotto la condanna di Socrate; poichè le Nubi comparvero sulla scena 25 anni prima della morte del Filosofo; onde piuttosto è da tenersi con buona ragione, che quella medesima aristocrazia stabilita colla forza che impose silenzio alla giocosa censura del comico avesse punito nella vita il virtuoso banditore della verità, come riflette lo Schlegel. Come le Nubi dopo tanto tempo avrebbero potuto nuocere a Socrate, se non nocquero punto le Rane ad Euripide ed alla sua fama? Inoltre Aristofane, anzichè abusare dell' arte sua, si mostra sempre zelante cittadino, e non cerca che ritornare la semplicità degli antichi

costumi, ferendo acremente dell' arme del ridicolo quanto eravi di reo nelle nuove usanze. Egli di magnanimo sdegno si accende contro i seduttori del popolo di qualunque veste fossero vestiti: mostrar i vantaggi della pace quando più ferve la guerra, e massime se questa pericolosa o funesta si mostra alla patria; combattere un demagogo ambizioso ed insolente, o la dottrina politica della comunione delle donne o dei beni; fare accorti i cittadini dei tristi effetti della speculazione sofistica o prevenire il decadimento dell' arte tragica, ed altre simili cose; ecco i grandi principii che Aristofane insinua sotto la libera giocondità della sua comedia. Mai Aristofane non volge il suo comico sulla vera moralità, sulla filosofia, o sulla religione; ma s'arma contro gli eccessi della democrazia che guastò gli antichi costumi, contro la sofistica, contro le lamentazioni della tragedia, contro l' amor della disputa; cose che ei vedendo opposte a ciocchè dovrebbe essere lo stato, la religione e l'arte, rappresenta nella loro sciocchezza, perchè da se si distruggessero.

Se alla prepotenza della forza vogliamo aggiungere un' altra cagione che pose silenzio alla nobile satira dell' antica comedia, la troveremo forse in quello scadimento dello spirito pubblico, e in quell' illanguidirsi dell' antica democrazia, che rese pure possibile la tirannia aristocratica. Come di fatti poteva più comportarsi dopo la guerra del Pelo-

ponneso e l'infelice giornata di Cheronea, che tanto mutò le condizioni e la sorte della Grecia, quella satira personale che con dritto tutto democratico feriva de' suoi pungenti strali dignità ed ufficii, altezza d'ingegno e autorità di persone, ogni oggetto di maggior rilievo e fino i Numi dell' Olimpo? La democrazia era la vera musa ispiratrice dell'antica comedia, e d'un sol colpo dovevano insieme rovinare.

Distrutta la libertà propria dell'antica comedia, ebbe origine la comedia nuova: ma dal finire dell'una al cominciare dell' altra dovette correre un'epoca intermedia di esperimenti diversi, fino a che l' arte prese risolutamente la nuova forma. A questo passaggio graduato dall' antica alla nuova maniera alcuni hanno voluto dare il nome di comedia mezzana: ma falsamente; imperocchè i diversi esperimenti o le naturali gradazioni per passare da un genere all'altro non costituiscono nuovo genere sotto il punto di vista teoretico. Ed Aristotile di fatti non indica che due generi di comedia, l'antica cioè e la nuova, senza punto distinguere quella di mezzo. Noi adunque brevemente esporremo le modificazioni varie che subì l' antica comedia nella mezzana prima di formarsi la nuova; la quale vedremo non essere in sostanza che la comedia moderna, e si può dire per certi versi la comedia antica raddolcita e addimesticata. Le varietà letterarie prendo-

Digitized by Google

no sempre la loro origine dalle mutazioni civili o politiche dei popoli e delle nazioni; perciò noi non potremo trovare le cagioni che andarono modificando l' antica comedia altrove che nelle mutate condizioni d' Atene. Ai tempi di fatti che tale transizione si compì, gli Ateniesi da un popolo di politici eransi trasmutati in un popolo di letterati; posta in non cale la vita pubblica, non s' occupavano che della purezza del favellare, del gusto dell' eloquenza; come una volta l' opposizione delle politiche idee di Temistocle e Cimone chiamavano l'attenzione di tutti, così ora le menti s'agitavano fra le contese delle nemiche scuole dei filosofi e dei retori. Così mutato lo spirito pubblico, la comedia mezzana prese a ritrarlo in tale sua trasformazione. Onde essa non versò più il sale della satira sopra i potenti e i capi del popolo; ma si volse nel campo limitato delle parti letterarie e delle letterarie gelosie. Così volse le beffe contro l' accademia platonica, la rinascente scuola pittagorica, gli oratori e retori contemporanei, gli epici e tragici antichi, risalendo fino ad Omero per notare i suoi manchi. E mentre Aristofane anche volgendo la sua critica contro Socrate o Euripide non riguardava in essi che le condizioni pratiche della vita; i poeti della comedia mezzana per contrario, anche quando talvolta prendevano a bersaglio della loro satira gli uomini pubblici, non i loro atti politici, ma i privati avevano di mi-

ra. Oltre a questa diversità di principio per cui la comedia mezzana disformavasi dall'antica, per l'altro lato eziandio della condotta l'una dall'altra distinguevasi. Imperocchè se la comedia antica attaccava la personalità, la mezzana risguardava l'uomo in generale, rappresentando le ridevoli stoltezze dei diversi stati e condizioni della società. Dopo che corse il suo periodo di transizione così modificandosi l'antica comedia, ecco che una nuova forma determinata viene finalmente fuora dopo svariati tentativi, e nasce la comedia nuova. Alessi ed Antifane, che furono degli ultimi scrittori della comedia mezzana, già mostrano spiccata la tendenza alla nuova; mentre Araco e Filippo figliuoli di Aristofane, ed Eubolo che furono dei primi serbano più marcata l'impronta dell'antica.

I nuovi autori comici privati in tutto del libero esercizio dello scherzo, per compenso presero dalla tragedia un elemento serio, che introdussero nella forma della composizione, nell'intreccio, e nell'impressione che si studiavano di produrre: onde la nuova comedia è un misto di allegro e di serio, e il poeta non è più dominato da un estro festoso, ma cerca l'allegria negli oggetti che rappresenta. L'antica comedia, come l'abbiamo veduta, è un giuoco fantastico, una visione aerea e ridente, che non lascia altro vestigio di se oltre il senso che ella racchiude; la nuova per l'opposto si sottomette alle

leggi del serio, rigetta tutto ciò che potrebbe distruggere il suo scopo, e procaccia di formare un tutto ben collegato: la prima perciò parla solamente all' immaginazione, la seconda volendo esprimere la vita reale, cessa di fare agire le nostre facoltà attive, e per dare un compenso allo spirito ed alla ragione cerca la verisimiglianza della composizione. Quindi è che come la tragedia cerca lasciare l' animo in uno stato contemplativo, in cui il sentimento sia soddisfatto; così la nuova comedia, come riflette lo Schlegel, vuole menarci ad un punto di riposo, in cui si accontenti la ragione. Onde è questa la grande difficoltà che deve superare il poeta comico, ed a ciò è necessario che egli alla fine del suo dramma ponga destramente da banda tutte le contradizioni, il cui giuoco variato porgeva diletto nel corso dell' opera. Ma quando però tutto è riconciliato, quando i pazzi diventano savî, ed i viziosi sono puniti o corretti, ogni impressione d' allegria rimane dileguata. Quello intanto che formava il nodo si può dire generale della comedia nuova erano le peripezie dell' amore, gl' intrighi della seduzione, nei quali i giovani padroni aveano sempre a loro disposizione gli schiavi. La conclusione quindi naturalmente era un matrimonio avvenuto o per la morte d' un padre severo, o più ordinariamente pel riconoscersi di onesta condizione quella giovane, nel cui amore illecito erasi un giovane li-

bero intabaccato mentre la conosceva di condizione diversa dalla sua. Menandro è il miglior rappresentante di questa comedia.

A conchiudere intanto diciamo, che invece di doversi tenere l' antica comedia come l' informe primordio di un' arte ancora rozza, che poi fosse forbita e raffinata nella nuova, vuolsi piuttosto stimare tutta originale nel suo genere, e forse di un genere più illustre e cospicuo. Nè ci deve distornare da tale conclusione lo scorgere, che essa non ebbe imitazioni nei tempi avvenire, mentre la comedia nuova, a cominciare da Plauto e Terenzio sino ai tempi più moderni, può contare sempre seguaci. Imperocchè le condizioni de'tempi, che sono state poco propizie all' una e confacenti all' altra, indicano la cagione vera perchè Aristofane non ebbe chi si mettesse sulle sue orme, quando fu universalmente seguito Menandro. Dobbiamo però soggiungere che nelle moderne letterature i più grandi ingegni facendosi a seguire la maniera di Menandro, l'hanno perfezionata, avviandola ad uno scopo più elevato e morale che non aveva presso i Greci. Ed ora più che mai si è inteso, come il fine a cui deve volgere la comedia è di muovere lo scherno e la derisione, dipingendole al vivo, su quelle bizzarrie dell' umano carattere, che allignando fin nel più basso terreno della società, offendono la morale non solo, ma guastano peranche la commune maniera di vi-

vere e di sentire. Sebbene dobbiamo soggiungere che la facoltà di scovrirle nell'uso della vita è rara anche nei grandi ingegni, o che fosse perchè l'assuetudine di vederle di frequente quasi le cancella dallo spirito e le fa rimanere inavvertite, o perchè immischiandosi d'ordinario con qualità benevole, sotto queste si covrono. Onde pare che giustamente diceva l'Ampère, che una esistenza errante ed attraversata sia la quasi necessaria educazione del poeta comico. Imperocchè egli allora potrà vedere i vizî, le frodi e le bizzarrie degli uomini in generale, quando s'immischia familiarmente con essi pei penosi interessi della vita; mentre in tal rincontro il bisogno che sente degli uomini lo sforza a conoscerli in tutti i lati e sotto tutte le manifestazioni. Ma se è malagevole scovrire le bizzarrie degli umani caratteri, non è opera di minor momento l'acconciamente ritrarle. Imperocchè a delineare siffatte imagini sovente non ben ci soccorre l'ingegno nè l'arte, richiedendosi ancora una tempra di animo riposato e paziente, che non si muova impetuosamente in faccia alla malignità, ma che si fermi quasi a scherzare mollemente con quelle sensazioni, senza ingrandirle colla fantasia oltre la misura. Or questa tempra così delicata non può acquistarla per studio chi non l'ha da natura sortito; e quando noi leggiamo di Molière, che non gli era possibile non amare la sua donna, come el-

la non poteva dismettere di esser civetta, siamo costretti a gridare: ecco un' anima fatta per la comedia, un' anima cioè che sa patire e compatire.

Capitosi intanto quello che deve fare il fondo della comedia, e quale è il degno fine cui essa deve mirare, cioè la correzione dei costumi del popolo, si è giunto pure a discernere, come la mescolanza della piacenteria e del sovranaturale è forse il più acconcio mezzo di esecuzione a poterlo raggiungere. Questo mezzo comico, che rimase molto tempo ignoto al teatro francese, ed all' italiano del 500, ha un bello esempio nel « Sogno d' una notte d' està » di Shakespeare, come in molte comedie del teatro spagnuolo ; mezzo che pur fu quello che tanto felicemente seppe sovente adoperare Aristofane. Quando esso è usato convenientemente e con gusto, come da una parte è fecondo di molto utile morale, così dall' altra procaccia un piacere completo. Imperocchè il contrasto, che è l' origine di ogni effetto comico, per tal modo spicca più vivo, riponendosi in cose che sono le più lontane fra loro, cioè fra il fantastico ed il volgare, l' ideale ed il burlesco. Avvi perciò qui riunito il piacere della poesia e quello della prosa, combinati nella maniera più incantevole; poichè mentre l' imaginazione è infrenata da un' ironia delicata, e corre perciò meno rischio di perdersi nel vaporoso e nello sforzato, o di dare nel temerario ; dall' altra parte l' ironia addiviene

più leggiera e meno trista. Pare adunque questo il miglior mezzo d'accordarsi l'imaginazione colla ragione; ammettere cioè una piacenteria tale, che renda l'una più ritenuta, l'altra più indulgente. È per questo lato assai lodevole il teatro comico di Tiek, che si propone di fare la satira de' suoi tempi e del suo paese.

Se però noi abbiamo lodato questo procedere, non con ciò teniamo che sia l'unico che possa menare a buon risultamento. Basta che l'azione comica abbia una base di moralità; basta che la comedia chiuda quella profondità di concetti, che tanto si ammirano in Molière; basta che il poeta non si proponga sol di far ridere, ma di correggere mediante il ridicolo, che è pur delle armi più potenti contro il vizio, e compirà per tal modo quell'alta missione filosofica e morale che egli ha in mezzo alla società. Forse frai moderni comici niuno ha più tenuto innanzi questo intendimento filosofico che il Danese Holberg; al quale peccato che manca quella naturalezza e vivacità di dialogo, che rende così incantevoli le più belle produzioni del Goldoni. In somma a concludere diciamo, che la comedia non deve proporsi un diverso scopo dalla tragedia; imperocchè l'una e l'altra debbono rappresentare la giustizia del mondo quale ella è, cioè che si compie coll' aiuto delle passioni umane che si combattono e vincono a vicenda; quella giustizia che espri-

mono ancora i proverbii, i quali, secondo avverte Gerardin, non sono che un dramma ridotto in massime, come quando dicesi: a padre avaro figliuol prodigo. Sicchè la differenza sola fra la tragedia e la comedia sta in ciò, che quando le passioni sono forti e grandi, e la giustizia che si compie è terribile, allora si sveglia l' affetto tragico; quando per contrario le passioni sono piccole e meschine ed un lieve vizio punisce un altro, sicchè la giustizia appare piuttosto gaia e piacevole, allora rampolla fuora il ridicolo della comedia.

Intanto da quanto abbiamo detto può di leggieri intendersi che non ogni azione vana è comica, e che il ridicolo ovunque trovasi e comunque mostrasi non è da confondersi col comico. Imperocchè ogni contrasto tra il fondo e la forma può esser ridicolo, fornire cioè una contradizione per cui l' azione si distrugge realizzandosi; ma per il comico richiedesi inoltre una condizione più profonda, il riverbero cioè della giustizia in faccia a cui dileguano le opposizioni e le contradizioni strane. In generale l' uomo ride di tutte le cose opposte, delle sciocchezze e stravaganze degli uomini, delle piacenterie anche grottesche e di cattivo gusto, e sovente fin delle cose più profonde, se mostrano qualche lato insignificante opposto alle nostre abitudini. Ma ciocchè caratterizza il vero comico è la sodisfazione immensa, la sicurtà che proviamo di sen-

tirci elevati sopra la propria condizione, e di non essere in una situazione meschina. Ma ciò ci mena a dover considerare più da vicino la vera natura del soggetto comico, e il vero modo di trattarlo. Dapprima qui ci si presentano scopi e caratteri privi d' un fondo vero o contradittorii, e nondimeno capaci di realizzarsi: così l'avarizia prende l'astrazione morta della ricchezza per suo supremo fine, tutto sacrificando per raggiungerlo, sebbene indarno. Ma se il personaggio s' assorbe tutto seriamente in questo scopo come costituente il fondo di sua esistenza, se quanto più s'attacca tanto più si vede infelice , allora tale rappresentazione manca dell' essenza comica, facendosi il soggetto serio pel serio modo con cui si svolge. Il comico si ha solo quando scopi piccoli in se sieno proseguiti con apparenza di serietà e grandi preparativi; sicchè i personaggi vedendo venir meno il loro scopo, perchè era in realtà di poco valore, non periscono, ma si rilevano di loro caduta nella loro libera severità. In secondo luogo talvolta un personaggio può tendere ad uno scopo importante, ma nel realizzarlo esso si porge contrario a quello che dovrebbe fare ; come avviene nelle vane pretensioni della vanità e d' una ambizione impotente, delle quali ci porge esempio Aristofane nelle Hurangueusi. Imperocchè in tale comedia le donne essendosi poste a deliberare per la formazione di un nuovo statuto politico, ma sen-

za dismettere i loro capricci e le loro femminili passioni, succede tale inviluppo di contradizioni tra lo opo ed i personaggi, tra l' azione ed i caratteri, che tutto infine si distrugge da se con bel giuoco comico. Può infine avvenire che una complicazione varia e straordinaria di accidenti esteriori fa nascere tali situazioni, che in esse lo scopo e la sua realizzazione, il carattere morale e la situazione esterna son posti in un contrasto comico che mena ad uno snodamento tutto comico. La Mandragola del Machiavelli è un classico esempio di tale comica maniera; solo dovendosi rimpiangere che troppo immorale è il principio che in essa si svolge con arte sopraffina.

Non stimiamo poi opportuno intrattenerci sulla differenza che si è fatta fra la comedia d' intrigo e quella di carattere, non svariandosi esse che per soli mezzi esterni d'esecuzione. Difatti dovendosi sempre nella comedia, come in ogni opera d'arte, l' unità ritrovare, quando questa unità si è concentrata in un principio, si è prodotta la comedia di carattere, come nel Misantropo di Molière; quando poi si è rannodata nel fine, allora ha luogo la comedia d' intrigo, come nel Matrimonio di Figaro del Beaumarchais. Nel Misantropo è stabilito un principio, che contiensi in un carattere; sicchè nel mostrare gli effetti del principio nello svolgersi del carattere sta tutta l'unità della comedia. In tali o-

Digitized by Google

pere sovente all'unità di principio è sacrificata l'azione e lo scioglimento, poichè questo è un risultato del carattere che deve svolgersi, e quella cede il luogo all'esposizione di altri risultati che lo svolgimento del carattere esige. Esporre la serie degli avvenimenti che producono un risultato, e non già quella dei risultati che muovono da un principio è il solo intendimento dell'autore del Matrimonio di Figaro. In tale comedia nessun carattere trovasi svolto, solo un'azione è condotta, ed è l'azione che fa tutto. Di una comedia d'intrigo suol dirsi, non v'ha cosa che sia più dilettevole; di una comedia di carattere tutto si dice è egregiamente pennelleggiato: perchè dunque il commune giudizio scorge diletto nelle comedie d'intrigo, ed imitazione in quelle di carattere? Ecco, se non c'inganniamo, la ragione. Se noi ci facciamo a riguardare la natura della pittura, intenderemo di leggieri, che essa non può ritrarre che gli effetti di un principio, riprodurre i risultati d'una causa, anzichè la ricerca d'uno scopo; dappoichè il solo movimento significa la ricerca d'uno scopo, ed il movimento non si può ritrarre; mentre si può bene ritrarre il risultato di una causa, che sta immobile e fissa: sicchè dunque la pittura deve seguire l'unità di principio. Onde la comedia di carattere che muove per lo stesso cammino della pittura meritamente è stato detto tenersi sull'imitazione di essa. Le comedie d'intrigo poi,

col tener sospesa la fantasia nella serie degli avvenimenti che si vanno a coordinare allo scopo che viene in ultimo, è naturale che rechino diletto. Quando l'arte si è fatta più complicata, si sono vedute venir fuora delle opere drammatiche, le quali all'unità di principio aggiungono l'unità di scopo, e combinano così lo svolgimento d'un carattere coll'intreccio di un intrigo. Tale unione riesce di molto pregio; imperocchè l'intrigo, riflette il Jouffroy, non è allora molto complicato, e d'altra parte siccome fa uopo sostenere, congiungere, disporre i fili dell'intrigo in modo che si riveli negli avvenimenti il carattere nel suo svolgimento, vi ha imitazione: sicchè il diletto dell'intrigo ed il pregio dell'imitazione pascolano la fantasia e l'intelletto. Dippiù in tale accordo i risultati d'un principio addivenendo mezzi di un fine, l'arte raggiunge per tal modo la sua perfezione.

Avendo discorso innanzi quanto basta della tragedia e della comedia, non vogliamo qui por termine senza accennare un nonnulla di un terzo genere di poesia drammatica, che tiene il mezzo tra la tragedia e la comedia. Se fra queste due branche d'una medesima arte si voglia ritrovare una fondamentale differenza, può scorgersi in ciò, che mentre i due principi del vero sostanziale e della personalità umana formano, insieme intrecciati, l'essenza dell'una e dell'altra, come innanzi accennammo; nella tragedia non di meno più si mostra in rilievo il prin-

cipio vero, mentre nella comedia l'elemento personale appare più spiccato e dominante. Or vi ha un terzo genere in cui i due principî si comtemperano insieme in siffatta guisa, che niuna prevalenza ha l'uno sull'altro: sicchè come in esso l'elemento personale è più in rilievo che nella tragedia, così il vero fondamentale ha più interesse che nella comedia. Le prime tracce di questo genere, che possiamo dire misto, appaiono già nell'antica comedia satirica, nella quale, come osservammo innanzi, mentre l'azione principale è d'una natura seria, viene non però di meno svolta e trattata comicamente. In questa classe può porsi ancora la tragicomedia, di cui ci dà un esempio Plauto nell'Amfitrione, come esso stesso nel prologo fa annunziare da Mercurio. Nella drammatica moderna in generale il tragico col comico sono più immischiati, imperocchè in essa l'umana personalità ha più ampio svolgimento, come si conviene ad una civiltà avanzata ed alla subiettività maggiore che l'arte cristiana impronta. Ma la combinazione più profonda del tragico col comico a formare un sol tutto non è riposta nell'immischiare i due elementi, ma a rintracciarne i lati saltanti e a rintuzzare per l'uno la prevalenza che volesse prendere l'altro. La personalità subiettiva invece di agire comicamente, si penetra del serio dei rapporti solidi, addolcendo insieme la forza tragica della volontà e la profondità della collisione, a segno che può arrivare ad una conciliazione d'inte-

ressi e ad un'armonia di scopi e di personaggi. Quello che dai moderni addimandasi dramma ha suo fondamento in questo modo di concepire. La profondità di questo principio è riposta in questa idea: che malgrado i conflitti, si realizzi per l'attività umana un'esistenza piena in se d'armonia. Negli antichi àvvi esempî di tragedie che presentano uno snodamento e risultato di tal natura, che invece di rimaner vittima i personaggi, conservano loro esistenza e loro dritti: così nell'Eumenidi l'Areopago accorda ugual dritto ad Apollo ed all'Eumenidi a ricevere onori ; e nel Filottete il contrasto tra Filottete e Neoptolemo dispare pel consiglio d'Ercole che pone entrambi nel seggio di Troja. Ma ivi però la conciliazione viene dall' esterno ed è opera degli Dei ; mentre nel dramma moderno i personaggi da se nel corso dell'azione si trovano menati all'accordo scambievole degli scopi e dei caratteri. Il Göethe nell'Ifigenia ci porge un bel modello di tal genere di spettacolo, più perfetto ancora che nel Tasso; imperocchè in questo dramma la riconciliazione con Antonio è cosa tutta di sentimento , chè risulta dal conoscere che Antonio possiede la ragione positiva che manca al carattere del Tasso ; alla quale ragione però tutto cedendo, sono pur conservati i dritti della vita ideale che gittarono il Tasso in opposizione colla realtà: ma tal conciliazione è piuttosto nello spirito dello spettatore, manifestandosi questa idea sotto forma d'ammirazione pel poeta, e d' inte-

gresse per la sua sorte. I limiti però di questo genere intermedio sono fluttuanti; sicchè corresi rischio o d'uscire dal vero tipo drammatico, o di cadere nella prosa. Di fatti come il conflitto deve riuscire all' accordo, non può da principio dimostrare una violenta ostilità tragica; onde il poeta o si mostrerà rivolgere tutto l' interesse della rappresentazione sul lato interno dei caratteri, a ciò subordinando il corso delle situazioni; ovvero darà al lato esteriore delle situazioni e dei costumi del tempo una importanza preponderante; e se infine l' una e l'altra cosa gli tornerà difficile, restringerassi a tener desta l'attenzione per complicazioni ed avvenimenti sorprendenti. Si trovano di fatti una moltitudine di opere moderne che ben ciò fanno aperto; non risguardando esse che all'effetto teatrale, senza punto badare alla poesia. In esse gli autori invece di tendere a produrre affetti e commozioni veramente poetiche, pare che non abbiano altro scopo che o il trastullo, o il miglioramento morale del pubblico; rimanendo come cosa principale l' intento di fornire occasioni all'attore di poter mostrare d'una maniera ricca e brillante la sua abilità artistica d'esecuzione esterna.

LEZIONE XL.

SULL'OPPORTUNITÀ DI SCEGLIERE SOGGETTI NAZIONALI

Nec (nostri poetae) minimum meruere decus etc. Se noi qui in tutto ci uniformiamo con Orazio nel pensare, che di assai lode sono degni quegli artisti che lasciando gli antichi temi ed estranei, si danno a celebrare fatti domestici; fa mestieri che ci fermiamo alquanto ad indagarne la cagione, facendoci un po' da alto a discorrere la cosa.

E dapprima richiamiamo dinnanzi alla mente, che essendo lo scrittore drammatico un artista, anzi tenendo la cima dell' arte, altro ufficio ed altro scopo egli non debba avere nelle sue rappresentazioni, che produrre l'estetico piacere. Bisogna poi riflettere che ciocchè in noi desta il sentimento estetico, non possono essere al certo le apparenze esterne delle cose, e l'elemento sensibile che ha l'arte; imperocchè non oltrepassando questo la regione dei sensi, non può produrre alcun interno effetto, quale è il piacere del bello, che solo l' anima è capace di gustare. L' invisibile, la forza o l'anima, che nascosta sotto le apparenze, risale non di meno sulla superficie ed ivi si mostra a noi dipinta nei suoi effetti, o a dir tutto in una parola, l' ideale che sotto il sensibile si cova, è solo capace ad attrarre le

simpatie dell'animo nostro, a commuoverci, a versarci il solletico di quel piacere tutto disinteressato, che sentimento del bello addimandasi. Ond'è, che se nello stato attuale del mondo la materia è d'impaccio agli spiriti per potersi insieme congiungere ed intendere, è pure il mezzo opportuno, è come il ponte mercè il quale gli spiriti possono communicare. Le qualità della materia di fatti, non essendo che il prodotto della forza dello spirito che l'informa, lo spirito ci rivelano alla mente: così pei suoni, pei gesti, e per ogni generazione di movimento esteriore noi discorgiamo gli occulti dell'anima, e possiamo leggere come in tante cifre gli affetti diversi che l'agitano e la conturbano; così un tuono chiuso e mite di voce, una tinta di pudore che ombreggia il viso ci rivelano il candore di un'anima modesta; a quella guisa che l'occhio irrequieto, la voce concitata e torbida, i modi strani sono a chicchessia chiara espressione di quella lutta che conturba un'anima presa da potente furore. Ora dovendo l'artista per commuoverci esteticamente manifestare l'interno e l'invisibile, e non potendo compiere tale manifestazione se non mediante simboli sensibili; ognuno può di leggieri intendere che tanto meglio conseguirà egli il suo scopo, quanto più tali simboli sono chiari, ossia quanto più immediatamente ed apertamente manifestano l'invisibile. Essi simboli essendo come tante frasi, tante espressioni che traducono al di fuori gli

affetti e pensieri dell' animo, acciò sieno intesi fa mestieri che il loro senso sia chiaro, preciso, sicchè tosto la mente possa comprenderlo. Fermati di slancio tali principii, così proseguiamo nei nostri ragionamenti.

Acciò le forme esterne potessero chiaramente ed immediatamente rivelare l'invisibile, fa mestieri che sieno per se note ed intelligibili, cioè sieno per noi segni naturali sotto i quali naturalmente siamo abituati a scorgere l'interno: il che non può addivenire se non quando ci sono rappresentati costumi e passioni del nostro tempo e del nostro paese. Le cose che tuttodì ci cadono sott'occhio immediatamente ci commuoveranno; mentre i costumi stranieri manifestandosi sotto un diverso aspetto esterno, l' intelligenza dura qualche fatica a comprenderne l' espressione; e quantunque pur sovente noi proviamo piacere a vederli ritratti, nondimeno un tale piacere, che può dirsi della curiosità sodisfatta, nasce dall' apparare che facciamo nuove cose, e non è da confondersi con quell' altro piacere che deriva dal sentimento del bello. Ma, si dirà, Gualtiero Scott ci commuove esteticamente, quantunque non rappresentasse che costumi e modi Scozzesi. Noi rispondiamo, che se il principe de' moderni romanzieri ciò conseguisce, è per quei segni naturali che sono invariabili, e per quelle descrizioni che riguardano l' umana natura in generale, per quei tratti che si possono dire e-

terni e communi a tutta l'umanità, dei quali egli col Sakespeare e col Molière sono i più ricchi fra gli scrittori drammatici. Ma i tratti puramente scozzesi, le forme proprie di quei montanari e baroni, non pure non arrivano a commuoverci, ma ci pongono sovente una noia, perchè non bene ed immediatamente le comprendiamo, come tanto diverse che sono dalle nostre. E meno che gli Scozzesi di Gualtiero Scott possono in noi produrre alcun movimento estetico gli eroi Scandinavi e Caledonî dell'Ossian, essendo più dei primi da noi discordanti per incivilimento, per credenze, per usi e per religione. Di fatti quante imagini e segni che riguardano nazionali costumi noi neppure arriviamo ad intendere pienamente in Ossian? Quei guerrieri che ci descrive erranti sulle nubi, mentre ci recano maraviglia e sorprendono colla stranezza dell'imagine, possono forse punto commuoverci, se non fosse al riso? Qui reputiamo stare tutto il mistero dell'arte: fa uopo tradurre l'invisibile per mezzo di segni sensibili, i quali essendo intelligibili subito eccitano la nostra simpatia o antipatia; ed intelligibili sono i segni del tempo e del paese in cui viviamo, o quelli communi all'umana natura.

Ma qui di nuovo si domanderà: perchè mai il popolo francese tanto applaudisce ancor oggi alle tragedie di Racine, nelle quali or forme proprie della Grecia, or tutte particolari dell'età e della corte

di Luigi XVI essendo esposte, rimanendo esse ignote al popolo attuale, dovrebbero riuscir fredde. E noi qui di nuovo rispondiamo, come bisogna distinguere varie generazioni di applausi che può un'opera artistica ottenere. Vi è dapprima l'applauso critico che lo spettatore retribuisce allorchè scorge nell'opera la conformità perfetta con certe regole di condotta che egli si è formato nella sua mente. Avvi puranche l'applauso proprio dell'eloquenza, quando cioè si applaudiscono i brani di una tragedia per la stessa ragione che i discorsi della tribuna, ossia per vederli persuasivi. Infine vi sono gli applausi che riguardano la morale, e però noi siamo costretti a versarli quando alti sentimenti, pruove d'eroismo, virtù energica scorgiamo nei fatti di un personaggio: ma noi allora consideriamo il bene non il bello; la commozione si sveglia in noi come uomini morali, non come uomini di gusto, sicchè chi ha animo più puro è capace di provarla meglio che chi fosse ricco di molta cultura, ma guasto nei sentimenti del suo animo.

Gli applausi veramente estetici vanno diretti solamente ad alcuni modi spontanei e naturali, che t'aprono e rivelano d'un tratto gl'interni fenomeni del cuore, ad alcuni tratti sentiti, vigorosi, espressivi che profondamente ti agitano, poichè pare che ti dicano: vedi ed intendi. Così sono il baciar il desiato riso, ed il sospingere degli occhi, e lo scolora-

Digitized by Google

re della Francesca; il guardare senza far motto, ed il mordersi ambo le mani di Ugolino; le trecce sparse sull'affannoso petto, ed il volto bianco rorido di morte dell'Ermengarda; lo strinsi il cor con la mano e sospirai, ed il collo cinto di desio del Leopardi, e tutte quelle pennellate vive ma chiarissime dei sommi maestri, che pare ti dicano:

Non vide me' di me chi vide il vero.

Le nazioni del Nord in generale cercando la profondità del simbolo poco badano alla chiarezza; le meridionali per contrario si contentano che sia più leggiero, ma limpidissimo. L'arte settentrionale ti profonda proprio nell'intrigato laberinto del cuore, e così ti getta in una confusione; fa come se uno a farti intendere tutto l'interno meccanismo di un orologio te lo fornisse alla vista senza del quadrante; l'arte meridionale e classica pel contrario fa come chi ti porge l'orologio quale è, onde non vedrai all'esterno l'intrigato muoversi delle ruote, ma vedendo scorrere l'indice sul quadrante ben intendi quel movimento interno della macchina che lo agita. E da ciò avviene che l'una letteratura è confusa, l'altra chiara: così niuno può farsi un'idea limpida e precisa dell'inferno descritto da Ossian, mentre leggendo l'inferno di Virgilio hai innanzi alla mente la più chiara ima-

gine del tutto, come delle parti successive che lo compongono, Or se la chiara intelligibilità del simbolo richiedesi, come abbiamo mostrato, a far sorgere celere e spontanea la commozione estetica, ognuno da se intende come avviene che l'arte settentrionale assai più lento produce l'estetico piacere che l'arte classica e meridionale. Non solo adunque, concludiamo, è uopo che si scelgano a drammatizzare soggetti patrî, i quali, come più intelligibili, più potentemente ci commuoveranno; ma ancora questi bisogna rivestire della forma più precisa, trasparente e semplice perchè non rimangano come annebbiati.

Ma dirassi: è dunque assolutamente interdetto riprodurre sulle scene soggetti mitologici e antichi, ovvero di altre nazioni? E tutti i grandi scrittori drammatici hanno dunque errato drammatizzando soggetti estranei alla loro nazione e ai loro tempi? Risponderemo partitamente a tali domande. Ed a cominciare dai soggetti favolosi diciamo, che questi non pur poco effetto potrebbero produrre sul teatro, ma in tutto discordano dal nostro pensare e sentire, onde conviene tralasciarli. Imperocchè, se dobbiamo appena perdonare ad Euripide, che per una furia invocata da Iride ci mostra turbato nell'intelletto e spinto ad eccessi nefandi l'invitto Ercole, e ad Èschilo che fa sì barbaramente martoriare Prometeo pel maggior beneficio che ei rese all'umana progenie, perchè a'tempi greci il fato, supremo domma di natura, ren-

deva ciò verisimile; or che sì triste credenze sono mutate, chi più di tali sconcezze comporterebbe veder sulla scena? Ben comprese ciò l'Alfieri, che nel giudicare il suo Agamennone confessò che dovesse fare assai brutta vista nel teatro una matrona rimbambita cadere in nefandi eccessi per un pazzo amore; mentre ciò appariva ai Greci alle orribili passioni conforme dai Numi ispirate nel cuore degli Atridi in punizione dei delitti dei loro avi. Così avea stabilito la pagana teologia, che gl'Iddii punissero i delitti con farne commettere più atroci; ma noi più non possiamo comportare tale spettacolo, come comportar non possiamo l'atrocità del Fato che spinge Edipo nel fondo di ogni miseria quanto più ei s'affatica a guardarsene. In quanto ai soggetti storici antichi noi li vorremmo ugualmente che i mitologici in tutto sbandati dal teatro per le ragioni innanzi discorse. Ma comechè il pronunciare assolutamente tale sentenza, ci menerebbe a dover condannare i migliori scrittori del teatro francese ed italiano; noi mitigandola alquanto diciamo come non disconvenevolmente si possono pur trattare soggetti antichi, purchè si prendano non dalle età eroiche, ma dalle umane e civili delle antiche nazioni (quale sarebbe l'epoca successiva alla vittoria sui Persiani nella storia greca, e quella che siegue alla guerra cartaginese nella romana). Ancora trattando tali soggetti si badi, che non si rannodi l'azione al sentimento che religiosamente tira al sovranatu-

rale, il quale non potrebbe aver luogo verisimile, se non in soggetti tolti da storie seguenti all'anno cristiano, ovvero dalla Bibbia che fu preparazione del cristianesimo; come fece l'Alfieri nel Saul, che è una delle più ammirate tragedie di quel terribile ingegno. Usati adunque tali riguardi, possono ben drammatizzarsi soggetti della storia antica; tanto più che mentre da una parte essi non ci sono tanto estranei da rendersi poco intelligibili, dall'altra tornano forse opportuni a metterci un po' di vigore nell'animo, e di amore per le grandi cose. Quando Alfieri ci ritrasse sulle scene Virginio che alla presenza del popolo uccide la propria figliuola per non vederla lesa nell'onore dal tiranno Appio, e che poi si vale di questa lacrimevole occasione per rivendicare in libertà la patria; a tale rappresentazione non può fare a meno di commuoversi ogni animo e sentirsi ricolmo di generosi affetti, purchè il secolo non fosse così prostrato da più non concepire qual potere abbia sul cuore l'onore, la libertà, la patria. I due Bruti, l'Ottavia, il Timoleone non valgono pure qualche cosa a rinfocolare l'animo a nobili e generosi sentimenti? Soggiungiamo non per tanto che quelli che meglio possono interessare il nostro sentimento, e riuscire più atti a produrre l'estetico piacere, sono i soggetti patrî. Al che intendere se non bastano le ragioni per noi innanzi addotte, serva pure il fatto dell'Alfieri, il quale se più facilmente e gagliardamente ci commuove nel Filippo,

nel D. Garzia e nella Congiura de' Pazzi, che nell'Agamenone, nell'Oreste e nelle tragedie di soggetto romano, non per altro ciò interviene che per esporre le prime soggetti nazionali. Chè in quanto ad arte assai più se ne ammira in quelle di soggetto antico, e massime nelle favolose, ove il magisterio dell'Astigiano tocca alla medesima altezza che quello di Sofocle. Non si dimentichi adunque ogni artista, e massime il poeta tragico, che tanto meglio asseguirà il suo intento quanto più nella patria storia cercherà le sue ispirazioni. La quale d'altronde noi italiani abbiamo più ricca che qualunque altra di grandi ed interessanti soggetti; come seppero intendere ed il Manzoni ed il Marenco, che però mai da essa, non si discostavano nel prendere i temi delle loro azioni drammatiche. E si dovette accorgere pur di ciò il Niccolini, il quale dopo aver tentato le varie vie, immischiando al da Procida temi estranei, in ultimo si è fermato agli Arnaldi da Brescia ed ai Filippi Strozzi, senza voler più uscire dalla patria storia.

Ma discorse le ragioni estetiche per cui si mostra più conveniente scegliere soggetti proprî e nazionali; qui ci pare pure molto opportuno il domandare: svolgendo gli annali della nazione per ritrarne soggetti drammatici o poetici in generale, in quali epoche dobbiamo fermarci, alle antiche, alle medie o alle moderne? Se il giudizio non ci falla, stimiamo che le età mezzane potranno fornire più ab-

Digitized by Google

bondantemente quegli eroi e quei fatti che sono di poema degnissimi. E di vero le età molto lontane sono avvolte da caligine assai densa, che malagevole torna poter sgombrare; oltre che in esse non troveremo che barbarie, cioè predominio di sensi, non virtù generose, non forte operare, non magnanime passioni: epperò rimangansi piuttosto tali età nel loro suppediano rilegate. Quanto all'età moderne, oltre ad essere in esse tutto calcolo di ragione, e governo di leggi alle quali uniformarsi è solo virtù, ancora la luce che troppo chiara ne riverbera non è favorevole all'immaginazione, la quale non ama trovarsi in tutto stretta ed inceppata dalla realtà presente, ma cerca piuttosto un lato oscuro e vago nelle cose, perchè potesse sfoggiare la pompa della sua libera creazione, e porre quei brillanti contorni che meglio le aggrada. Non rimane adunque che l'età media, cioè quella che uscendo di barbarie muove i primi slanci generosi e possenti verso la civiltà, la quale possa fornire materia all'artista. Imperocchè essa ha quel tanto di ombra, che senza rendersi oscura, lascia un libero operare alla fantasia; in essa la società non ancora compiutamente stabilita sotto il governo delle leggi, concede all'operazione individuale tanta libertà da potersi rendere egregiamente eroica; e quando non fosse altro, come essa è età d'immaginazione e di passioni non infrenate nei loro generosi moti dai tardi e severi calcoli della ragione, così la facoltà

Digitized by Google

poetica anco per quella simpatia che viene da somiglianza di natura s'esalterà potentemente affiggendosi in essa, e troverà un attrito fecondo che la svegli ed aiuti. Il fatto di tutti i grandi poeti riferma il nostro pensamento. Omero di fatti non trasse la sua favola dall'antichissima spedizione degli Argonauti, nè scelse Ercole a suo eroe, nemmeno si raggirò frai tempi ai suoi vicini; ma prese a cantare della guerra di Troia, combattuta a quell'epoca quando l'ardire dei Greci seppe la prima scintilla dell'incivilimento rapire all'Asia. Ai quali tempi pur si ridusse Virgilio, non avendo avuto la sua nazione il lavorio progressivo del medio evo; chè essendo i primitivi romani gente emigrata, vennero ricchi di tutto il tesoro della già matura civiltà asiatica, che poi meglio forbissi colla civiltà greca ed etrusca che se le accasavano d'allato. Lucano e Silio Italico che non ebbero il fino accorgimento del Mantovano poeta vollero cantare di moderni soggetti, della guerra Farsalica e Punica cioè, ed impacciati come si trovarono da una realtà determinata, riuscirono meglio che poeti, storici; quantunque loro non mancasse, massime al primo, vena ed ardore di poesia. Così era pure intervenuto ai Ciclici poeti greci, i quali volendo continuare la narrazione omerica si distesero a tempi più moderni. I nostri grandi epici seppero pur bene indovinare il punto; e l'eroismo della cavalleria presero a cantare, l'Ariosto a modo di cronaca e con un fare tutto co-

mico, il Tasso colla gravità di uno storico e sublimando la sua azione col generoso convegno delle Crociate. Che se dagli epici passiamo ai drammatici scrittori, subito il Niccolini in parte, ed il Marenco ed il Manzoni ci si parano innanzi col loro esempio. E fra gli stranieri, senza dilungarci, valga per tutti il sommo Shakespeare, il quale ingigantissi il gigantesco medio evo dipingendo con tutto l'ardore delle sue passioni. E se il Wallenstein non è un eroe veramente tragico è appunto perchè egli è troppo storico; onde miglior comparsa fece lo Schiller nella scelta del Guglielmo Tell, il quale pose le fondamenta della civiltà elvetica. Ugualmente il Moor, che vuole alterare l'ordine d'una società costituita per far pompa d'intrepidezza eroica di operare, non rimane che vituperevole pel suo brigantaggio: sicchè per questo lato meglio seppe comportarsi il Byron, il quale almeno l'ardire eroico de' suoi personaggi fa sfogare contro una società barbara, quale è la musulmana; distruggere la quale è pur impresa generosa, sebbene fosse già società costituita. Ma potrebbe però addursi a noi in contrario l'assai autorevole esempio di Dante, il quale pur cantò dei suoi tempi: sebbene noi possiamo rispondere che il suo soggetto fu di tutti i tempi e di tutti i luoghi, fu il più misterioso ed il più chiaro insieme. Egli seppe trascendere col potente ardire del suo genio oltre la sfera umana, sorvolò al di là di questo mondo, e pose l'umanità intera in faccia a Dio; di-

pinse l'umanità che si perde separatasi dal suo Creatore, e che per via di purgazione tenta di ricongiungersi. Che se egli ricorre così spesso nelle scene particolari e in quel vasto gruppo d'episodî che s'uniscono a comporre il tutto ai suoi tempi, ciò è per illazione, come fa di tutti gli altri tempi e di altre genti, ma non è da dirsi perciò che dai suoi tempi egli avesse scelto il soggetto. Ed ancorchè egli l'avesse fatto, non perciò si meriterebbe biasimo; imperocchè non incontrossi egli a nascere al colmo di quel medio evo, che già volgeva alla regolatezza de' tempi moderni? Non viveva forse ancora ai suoi giovani anni tutta la bellezza di quella poesia, che si veniva spegnendo? Perciò Dante, posto fra il limite di due età, anzi come terminando egli la prima ed iniziando la seconda, potè esser moderno senza perciò mancare di tutto l'incantesimo ed il poetico dell' età mezzana. Ciò per avventura non bene intese il Monti, quando coll' esempio del sommo Dante voleva difendere il suo errore di avere scelto ad eroe del suo poema il moderno, sebbene grandissimo Napoleone. Ma quantunque questo eroe per condizioni tutte speciali potè figurare come un colossale cavaliere errante, pure il Monti con tutta la sua stupenda fantasia non potè fare che un misto di esagerata adulazione e di storia: esempio che potrà essere ben valevole a sgannare chicchessia.

Ma qui contro quanto abbiamo fermato potrebbe opporsi quello che da noi innanzi è stato discorso;

e sostenersi che quanto più si avvicina a noi l'epoca, tanto meglio sarà da essa scegliere il soggetto, poichè allora questo sarà più chiaro, e però più capace di muoverci esteticamente. Sebbene tale opposizione si mostra valida a prima giunta, pure dilegua tosto che si riflette, come nelle età mezzane essendo i primi germi della vita moderna, quella vita non è a noi estranea, e quindi non ci torna oscura. Per contrario l'età moderna sempre nel suo svolgersi prende nei diversi tempi diverse facce, e si veste di certi modi tutti suoi proprî, pei quali un'epoca va ben distinta da un' altra. Or queste variazioni essendo accidentali, tosto che cessano rimangono oscure; mentre la prima impronta che stampa l'età mezzana, come fondamentale rimanendo sempre immobile nelle varietà successive, è sempre capita, è sempre chiara, perchè sempre riverberante in ogni attualità successiva. Sicchè dunque anche per la ragione che il medio evo è più noto e chiaro che qualunque altra età anche posteriore, conviene che da esso si prendano i drammatici soggetti, acciò ci potessero esteticamente commuovere con maggiore efficacia.

LEZIONE XLI.

SULLA NECESSITA' DI FORBIRE COLLA LIMA I PARTI DEL GENIO

Si non offenderet unumquemque poetarum limae labor etc. Il Leopardi in un suo inimitabile scherzo quando si fa dire dalle Muse che oggimai hassi a far senza della lima, colla sua attica ironia versa sui suoi coetanei lo stesso rimprovero che Orazio volgeva ai Romani. E veramente l'ironia torna assai efficace in bocca a quel sommo, che non avrebbe potuto elevarsi a tanta attica squisitezza nelle sue rime senza la continua opera del limare. Eppure quest'opera tanto necessaria del limare viene oggidì non solo da molti trasandata, ma v'ha ancora di coloro che la gridano fatica insopportabile che agghiaccia il cuore ed isterilisce la mente; nè vi mancano altri che la sbertano come tisichezza dell'ingegno, che a furia di ritocchi guasta e tormenta l'opera sua. Sebbene a rispondere a questi sarebbe assai l'esempio dell'Ariosto e del Parini, frai molti, che mai non contenti di loro stessi non facevano che sempre variare e forbire i loro lavori; pure venendo più da vicino, diremo ai primi, che allora daremo loro ragione quando asseriranno che le madri non indegne di questo nome debbansi tenere per disamorate ed inette per lo spendere che

fanno le loro assidue cure e fatiche intorno ai figliuoli così per allevarli, come per mandarli dritti e ben disposti ; ed ai secondi diremo che facessero mente a vedere come non è fabbro perfetto colui che dopo aver posto un ordigno qualunque a forza di fuoco e martello, come riflette il Giusti, volendo poi tirarlo a perfezionamento lo peggiora. Quando Alfieri (ed è tale autorità da far ringalluzzire i poltroni e dappoco) chiamò il limare lavoro aspro che sega l'anima, o non iscrutò a fondo se stesso, ovvero dovè mandar tali voci pei duri contrasti che ebbe a sostenere usando una lingua imparata assai tardi: ma però nel fatto ei mai non istancossi di limare, nè lasciò mezzo come aver pronta e spedita la favella. Noi non discordiamo dall'Alfieri quando ci dà a credere che il limare è opera faticosa, e quel riandar dieci volte un lavoro, per forbirlo come vuole Orazio, non è certo cosa da pigliarsi a gabbo; ma non potremo affatto accordarci con lui nel dire che tale fatica seghi l'anima. E perchè ognuno si sganni intorno a ciò, basta il por mente come il pensiero e la parola sono cose così congiunte ed insieme legate, che lo studio dell'una importa, anzi è esso stesso studio dell'altro: verità che lungi dall'aver bisogno di pruova ha in se tanta evidenza, da potersi dir francamente avere assai losco il vedere della mente chi non arriva ad intenderla. Non però di meno ad onta di tanta intima unione, la parola rimane sempre difettiva a raggiungere com-

piutamente il pensiero, come sempre addiviene della materia in faccia allo spirito, perchè, diremo con Dante:

Diversamente son pennuti in ali.

Ogni artista egregio che consegna alla tela, al marmo o alla carta le immagini della fantasia, i pensieri della mente e le passioni del cuore, non fa altro che sforzarsi di raggiungere coi segni sensibili il concetto intimo, profondo, inarrivabile che sente ed idoleggia in se stesso; ma s'accorge pur sempre che la materia che ha alle mani è sorda, e non compiutamente risponde all'idea, tanto che sovente si trova impacciato da questa, e si deve rimaner contento ad esprimere tanto, per quanto essa è più o meno capace a ritrarre in se l'impronta dello spirito. E sebbene la parola che adopera il poeta è una materia più spirituale di quella che debbono maneggiare le altre arti, pur essa dall'altra parte ha il manco di non potere che assai vagamente e sol coll'aiuto della fantasia esporre l'immagine sensata delle cose, che è pur la cosa essenziale nelle opere di arte. Or posta questa diversità di valore fra il pensiero e la sua forma esterna, ossia la parola, è facile intendere come più un autore torna sul suo lavoro, più colle emende e coi pentimenti farà che la parola s'avvicini al pensiero, sia il riverbero vivo di quel tipo ideale che gli balena dinnanzi; e

questo avvicinarsi è un ritrovare se stesso, è il suo premio, la sua vita, ed è insieme cosa piena di voluttà grande, ineffabile e sarei per dire piucchè umana. Chi non sente dentro di se un fremito di gioia e di emulazione pensando alle forti compiacenze che debbono aver provato i sommi artisti lavorando con assidua longanimità per sempre meglio correggere le loro opere, lasci lo studio dei capilavori, e si ponga nella vaga schiera di coloro che in ogni frivola vanità s'accontentano e beano.

Ma a fare anche più dappresso rilevare quanto necessaria torni la correzione de'proprî lavori, giova pure osservare come opera il genio allorchè produce i suoi miracoli. E dapprima niuno vorrà rivocare in dubbio che quegli solo meritamente è addimandato uomo di genio, il quale ha sortito le facoltà intellettuali non pure temperate di vigore sommo ed ugualmente proporzionate, ma ancora velocissime nei loro moti e tuttavia in equilibrio fra loro. Maggiore poeta, dice il Foscolo, è colui che sorte tale anima da sentire vivamente gli effetti delle varietà sparse sopra gli oggetti della natura, e tale ingegno da osservarle prontissimo, e tale giudizio da saperle applicare ove convengono. Queste tre facoltà riunite, equilibrate, vigorosissime nello stesso individuo, e operanti simultaneamente non per industria o per forza di regole, ma colla spontaneità con cui opera la stessa natura, pare che costituisca il genio. Onde poi ne siegue che quando l'uomo

di genio lavora, destato o da un impeto interno che lo agita fremente, come il suono della tromba guerriera il cavallo descritto da Giobbe, o da un' impressione qualunque del mondo esterno, tutti i poteri dell'anima cospirano insieme a radunare affetti, reminiscenze, riflessioni, immagini, suoni, forme e colori; di guisa che il tutto poi armonicamente combinato in forme diverse, apparisca una creazione tutta nuova. Così mentre un poeta sente le passioni che manifesta, riflette insieme sugli effetti dell'arte, medita la verità morale che ne forma il fondo, ed il suo orecchio pur pende attentissimo a cogliere le minime dissonanze o consonanze delle parole, come l'occhio sta quasi tutto rivolto a risguardare i fantasmi nelle loro forme ed atteggiamenti, ed a contemplare le scene che sono create. E tutto ciò è prodotto come per incantesimo, come al tocco d' una bacchetta magica che ti presenta l' illusione d'un mondo intero. Ma come la velocità di produrre è la prima dote del genio, così la paziente longanimità del perfezionare e limare mai non fu seconda o divisa da esso. Imperocchè l' impeto e l'affluenza insieme dei pensieri nel primo getto lo sollecitano, ed allo stesso tempo lo lasciano perplesso sovente intorno alla scelta ed alla disposizione. Quindi i pentimenti e le correzioni senza fine, i miglioramenti: le quali cose, ognuno si persuada, sono quelle che solo dimostrano ed attestano il sommo dell'imaginazione poetica, che sta appunto nel ve-

dere e tentare una perfezione che al comune degli uomini non è dato d' intendere e d'ideare.

E troviamo noi nel fatto che tutti i grandi autori nell'età matura sudarono a ritirare quello che nella loro giovinezza aveano sparso con pompa; avendo il tempo e la ragione fatto accorti tali uomini che quel fermento che agitava l'ardore di loro gioventù, se era un vulcano covato nell'animo, esso solo per l'età si suol fare potente tanto, da infiammare di sublime e nuova luce la fantasia. Il censore più giustamente severo, dice il Foscolo, d'un'opera non volgare suol essere l'autore stesso, quando egli non correndo a fretta, dopo il riposo di lunghi anni rivede le pagine sue con mente sedata e chiara, spento il bollor del comporre, che sempre intorbida la purezza del giudicare. La malaugurata fretta di comparire autore priva assai dei moderni letterati del prezioso benefizio del tempo e della lima, e niuno si ricorda che Virgilio condannava alle fiamme la sua Eneide, perchè la perfezione della lima non avea ancora asseguito. E il peggio poi è per questi autori prematuri, che essi assai ancora nuocciono alla loro fama avvenire, formando non favorevole l'opinione del pubblico: il quale non si cura affatto di cercare in un'opera male riuscita la speranza di miglior frutto; anzi sovente pronunciato dapprima un mal giudizio, o non si rimuove o a stento da quello, vedendo i miglioramenti progressivi. Ciò per avventura dovette ben

intendere l'Alfieri, quando egli si astenne dallo stampare le sue commedie, le sue traduzioni, i suoi sonetti prima delle tragedie; imperocchè volle così sorprendere il pubblico con una gloria matura, ed attrarselo coll'incantesimo della sua grandezza. Trascurando però l'autore di voler essere severo giudice delle sue cose e forbire i suoi parti, il pubblico s'assume egli tale opera, ed il lettore prende quelle parti di censore che vennero trasandate da chi aveva l'ufficio di compierle prima. Onde vediamo che come ai tempi moderni la lima e la forbitura viene negletta, subito a fianco a questo male è sorto l'opportuno rimedio, quello cioè delle opere critiche periodiche. Le quali quando non contaminarono l'importanza e la nobiltà del loro ufficio coll'ornare di pomposi elogi quella plebe letterata che volea essere mostrata al pubblico nei suoi cenci e nella sua nudità, colla loro censura sopperirono a quella che negligente trasandò l'autore, caldo delle sue produzioni, e frettoloso di coglier fama presso la moltitudine. Accolgano almeno gli scrittori le severe note del critico, e s'ingegnino di cansarle col volgere essi prima il loro giudizio freddo ed imparziale sulle proprie cose, per correggerle secondo senno e ragione.

LEZIONE XLII.

IL SAPERE È FONDAMENTO DEL BEN POETARE.

Scribendi recte sapere est principium et fons etc. Questo altissimo precetto di Orazio avranno molti per avventura sovente ripetuto, ma forse pochi ne avranno cercato la ragione e si saranno studiati intenderne la natura; ed altri per avventura avranno stimato una stranezza che la poesia che è tutta opera di fantasia dovesse avere a suo principio e fondamento il sapere, quasi fosse lavoro didascalico: onde a noi pare qui opportuno spendere alquante parole a spiegarlo, e far intendere come esso deriva dal considerare l'intima essenza della poesia. E di vero se il poetare non si distingue dal frivolo verseggiare, se non in quanto che questo tutto si fa consistere nell' accordo esterno e nell' armonica misura delle parole; e quello richiede davvantaggio la potenza della mente, che speculando intorno al vero e procedendo nel suo cammino non scompagnata dalla fantasia, vede i concetti intramezzati dall'imagine fantastica che a quelli conviene per ragion di somiglianza, e quindi secondo essi fantasmi li rivela all'altrui mente, o a meglio dire all'altrui mente e fantasia insieme; ognuno intende in suo senno che ove manchi il sapere, che sta tutto nel lucido e vero concepire della mente, non vi potrà essere ve-

ra poesia. Imperocchè allora o il concetto mancherà in tutto, e quindi l'immagine non sarà più immagine, perchè niente raffigura, ma sarà invece come una bolla di sapone, che nell'apparire dilegua e si consuma senza lasciar orma; o il concetto è fiacco e commune, ed allora nel primo caso rimarrà affogato sotto l'immagine, nel secondo non ecciterà, non mostrerà la sua anima a traverso l'involucro che lo ricovre, e rimarrà quindi inconsiderato e disperso. In tutti questi casi adunque che vi manca il sapere, cioè il lucido concetto delle cose, invece di poesia non potrassi rinvenire che vanità mista a barbarie e goffezza. Avrassi barbarie, imperocchè se essa applicata alle cose civili importa prevalenza del sensibile sull'intelligibile, per ugual modo incontrasi sempre nell'arte ove signoreggia la parte sensibile, cioè l'immagine fantastica, sull'idea, e tanto sarà maggiore quanto più il lampo intellettivo rimarrà offuscato e spento. Avrassi poi goffaggine, imperocchè derivando questa dalla mancanza di felice accordo ed euritmia frai diversi elementi che compongono un tutto, e massime dalla preponderanza del meno sul più nobile di essi; come più l'idea o il vero verrà mancando per povertà o privazione di sapere, la goffaggine si farà più manifesta e ridicola. In somma se poesia è il pensiero speculativo fecondato dell'affetto, ed animato dai brillanti colori della fantasia, ossia il pensiero nudo trasmutato in sentimento per una sintesi psicologica;

ove il pensiero verrà meno, ove il sapere come base non sorregga il tutto, non saravvi che vuota fantasmagoria che non si mantiene un solo istante, che fatui bagliori che nel guizzare si spengono lasciando tenebre sconfortatrici. Il 600 ed il 700 meritamente vengono segnati come due epoche malaugurate e perdute nella nostra letteratura, perchè la prima sotto esuberanza di strani fantasmi volle covrire povertà e frivolezza di concetti, sicchè tutto riuscì ad un vano rumore e strepitoso rimbombo, e la seconda temperandosi da quello sfrenato ardore non seppe rinsanguinarsi di forti e lucidi concetti; onde tra l'Arcadia e le Fillidi beandosi in una scioperata nullità, produsse vacui suoni, frivolo intreccio di languide immagini, una poesia evirata quanto mai si possa immaginare, sfogantesi in madrigali, anacreontiche, sonettini i più svenevoli che mai. La sola Toscana si tenne immune dal brutto contagio, solo perchè in Toscana il pensiero allora destavasi possente ed alacre ponevasi per nuovo cammino; onde avvenne che la patria d' un Galilei, d' un Redi, d'un Magalotti, d'un Viviani non potea produrre con strano innesto un Mariani ed un Fiamma, nè nel suolo ove pur vivea feconda l'accademia del Cimento poteva nascere un Lemene. L'esempio della vacuità sonora di due intiere età faccia rinsavire finalmente gl' Italiani; tanto più che essi i primi crearono all'Europa la vera poesia col più alto sapere fecondandola. Finchè di fatti essa sarebbe ri-

masta in mano dei trovatori e troveri come sfogo del momento, e regolata con leggi di convenzione e d'uniformità, non poteva riuscire che una ciancia canora, mai non avrebbe potuto iniziare una vera letteratura. Nè gli Italiani finchè sul fare dei Provenzali si fossero tenuti alla corte di Federigo avrebbero potuto avere una poesia da diffondersi duratura alle tarde età; sebbene quel primo verseggiare fosse stato utile a forbire la lingua dalla prima scoria, e a sollevarla dal trivio nel palagio. Ma per buona ventura alla scuola Siciliana ed Aulica seguì la Bolognese contemplativa, che sorgeva accanto all' accademia; poichè fu per tal modo che la poesia aprendosi nuovo varco, e tentando nuovi passi, su quelli spintosi animosamente il portentoso ingegno di Dante, creò la vera poesia all'Europa, anzi al Cristianesimo, la quale dura ancora, nè avrà termine, se l'universo pria non si dissolve. Dante fu portentoso perchè l'ardore di fantasia congiunse alla più alta scienza, e la sua musa ispiratrice fu Beatrice, cioè la scienza divina, per la quale solamente potè uscire dalla volgare schiera. Dopo lui veramente la poesia più o meno si venne scostando dalla scienza, ed altra musa che quella del verace sapere soleva invocare il genio; e fu questa la cagione perchè venne sempre più obbiettivamente declinando finchè cadde nel nulla, mentre la subbiettiva potenza del genio Italiano balenò sempre del più vivo fulgore. Da Dante a Metasta-

sio, l'uno scultore di giganti, l'altro pittore di spolverini, l'uno di portentosi concetti, l'altro di sciacquati affetti, è tanto il divario, da non potersene ravvisare la stessa impronta Italiana. Ora la Dio mercè ovunque in Europa è stato riconosciuto essere innaturale e colmo di funeste conseguenze il divorzio della poesia dal sapere ; ed il Byron in Inghilterra, il Goëthe in Germania, il Lamartine in Francia, ed il Leopardi fra gli altri in Italia domandavano all'età alla nostra precedente alla scienza del loro tempo l' ispirazione poetica. Ma sciaguratamente la scienza allora fluttuante, incerta, dubbiosa, scettica non poteva fornire loro salda base; quindi vani si sono veduti riuscire spesso i loro magnanimi tentativi , e porsero essi lo spettacolo come d'una grande potenza che si frange in faccia ad insormontabili ostacoli. Finchè il Manzoni, informato alla scienza verace , ha a tutti mostrato col suo esempio, come ben rassodata la base può sorgere l'edificio poetico magnifico e splendido, e così fermo da mai non piegare ad ira di tempo o mutare di vicende. Se noi veneriamo questo felice genio dell'Olona come il ristoratore dell'arte Italiana, ed il continuare di quella scuola che incominciata da Dante, non ebbe appresso molti seguaci , non è per altra cagione se non per avere egli camminato lungi dalle vane iattanze e dai vuoti fantastici, solo poggiandosi sulla storia , ed idoleggiando i veri religiosi ed i veri di fatto che formano il fondo dell' azione

umana. In lui la fantasia è rafforzata dalla meditazione della mente, la mente fecondata da forte sapere, dalla religione; perciò tutto in lui riesce profondamente sentito, acconciamente scelto ed egregiamente eseguito. Fosse l'esempio del Manzoni più seguito che ammirato dai nostri contemporanei! Ognuno si ponga fermo in mente solo il sapere essere principio e fondamento del retto poetare; ed a tutta ragione diceva il Gioberti del poema epico, che è il più largo lavoro poetico, che esso non si distingue da un sistema di filosofia se non in questo, che l'uno è un poema ben intessuto di pensieri astratti, l'altro un sistema ben combinato di pensieri idoleggiati: sicchè conchiudeva da ciò il gran filosofo, che come ad Omero e Dante fu necessaria tanta potenza intellettiva quanta n'ebbe un Platone ed un Galileo, per ugual modo la stessa forza di fantasia abbisognò a questi grandi filosofi che a quei sommi poeti per ritrovare e combinare il grandioso sistema di verità. Non si tenga adunque la poesia vano diporto di ore oziose, vaneggiamento di sterile fantasia; chè per tal modo non pure ogni arte ed ogni bello si perde, ma le Muse stesse indignate della profanazione negheranno i loro favori.

Oltrechè la parola non sgorgherà mai libera e spontanea a chi di alti concetti non ha fatto tesoro nella sua mente. Imperocchè se la parola è indivisa dal pensiero, di cui non è che il riverbero esterno, essa sarà sempre vaga, indecisa, abbuiata quando

lucidi, ordinati e contornati non saranno i concetti; quando insomma il sapere non avrà approfondito ed assestato tutto il lavorio mentale, quel lucido ordine e pienezza di fantasmi che formano la vera dizione poetica mai non sarà dato conseguire. Quale generazione di sapere poi debba ornare la mente del poeta ben lo espone Orazio; e colui, conchiude, che ha apparato ciocchè l'uomo deve alla patria, ciocchè ai congiunti, ciocchè al simile, quale sia l'ufficio del giudice, quale del capitano, questi potrà solo rappresentare il vero eroe, il vero cittadino, il vero magistrato, il vero virtuoso. Ed a buona ragione; imperocchè se un personaggio non è in poesia se non la determinazione esterna dell'ideale, una materia in cui s'incarna, si concretizza e prende forma un concetto ideale, un campo animato e vivicato dal soffio spirituale dell'idea; ognuno intende come mancando di veri concetti il poeta non potrà formare che eroi tali che al tipo odierno della vita s'informano, cioè prosaici; o se vorrà elevarli dalla volgare schiera, li farà caricati, strani e così esagerati da riuscire delle brutte parodie. Assai esempî le lettere moderne più che altre ci forniscono di tali sgorbi, da cui rifuggano i giovani come dalla cosa più abominevole ed infausta.

LEZIONE XLIII.

SULLA PIENEZZA DEL CARATTERE.

Respicere exemplar vitae, morumque iubebo etc. Questo precetto di Orazio è della più alta importanza, dipendendo da esso in buona parte la felice riuscita d'un'opera drammatica. Però i moderni non pare che lo abbiano presente nel comporre i loro caratteri, massime sotto un aspetto generale che noi qui vogliamo considerare; donde poi derivano per avventura assai altri manchi, che in diversi luoghi abbiamo noi pure accennati. E di vero si potrà dire tenersi innanzi l'esemplare della vita e della realtà dei costumi, quando vedesi non altro che una sola passione predominare, e formare essa sola un carattere? È la passione allora che si drammatizza e non l'uomo, cioè un essere astratto e non una realtà vivente. Gli antichi ben seppero intendere ciò, e nel comporre i caratteri dei loro personaggi, si fecero a rappresentarci un gruppo di diverse qualità buone e ree, luttanti le une contro le altre, e sommesse sempre ad una legge superiore di religione, d'onore o di patriottismo. In tal caso, come la lutta rendeva il personaggio interessante, così d'altra parte lo scopo che ei proseguiva, di compiere cioè quella legge superiore che lo governava, dava al suo carattere quella moralità che sem-

Digitized by Google

pre è da richiedersi in ogni parte d'un lavoro artistico. Ciascuna passione sembrava preponderare alla sua volta, secondo i diversi incidenti dell'azione, nè mai alcuna veniva rappresentata come avente una forza irresistibile. La legge morale poi mai non rimaneva offuscata o dispersa; imperocchè restando essa come sospesa visibilmente sul capo dei personaggi in tutto il corso del dramma, nello scioglimento vedeasi il suo compimento. Ai tempi moderni però altro modo si tiene comunemente nel delineare i caratteri. Invece di rappresentarsi l'uomo tutto intero nella lutta delle sue buone colle cattive qualità, non si fa che rappresentare una sola passione violenta ed irresistibile che tutte le altre si sottomette e signoreggia: onde è che invece di apparire tutto intero, quale è, il cuore umano, non si rivela che per un solo lato, tutto assorbito e preso in un solo sentimento. Ed innanzi a questo sentimento predominante sparisce pure la legge morale, la quale presso gli antichi era sempre presente così a coloro che la compivano, come a quei che la trasgredivano, col contentamento o coi rimorsi che produceva nell'animo. Un esempio fra molti ci basterà a far chiara apparire questa differenza fra gli antichi e i moderni che abbiamo voluto qui notare. Riguardando l'espressione dell'amor paterno presso gli antichi, troviamo che di diversi elementi esso componevasi; e mentre da una parte pompeggiava con tutta la sua tenerezza, dall'altra serbava tutta

sua dignità autorevole, e da una legge superiore era sempre governato. Così il ritratto del vecchio Orazio presso Corneille à tanta fermezza e grandiosità da parere a prima giunta che mancasse di quella tenerezza, o a meglio dire di quella agitazione che noi addimandiamo sensibilità. Ma come però giunge l'occasione in cui pare che l'uomo perda per un momento l'imperio della ragione sopra se stesso, il cuore paterno allora si sfoga nel modo più tenero, e piange di dolore quando il figliuolo muove a combattere. Ancora in Orazio l'amor di padre non è scompagnato dalla legge suprema dei doveri verso la patria; sicchè quando a questa legge pare opporsi è infrenato e compresso con tutta l' energia dell'anima, nè manda vivo il suo fulgore che quando può stare bene in accordo e reggere con questa legge. Così mentre da una parte l' uomo è esposto veramente come uomo, cioè con tutti i sentimenti umani, dall'altra egli è pronto sempre a sacrificare tali sentimenti alle cose che sono superiori al cuore e ne fanno la legge. Non così è dipinto l' amor paterno presso i moderni, ma guasto dalle esagerazioni: cosa che suole sempre intervenire quando i sentimenti si sono affiacchiti nella società. Considerando d'uno sguardo il Triboulet,in cui Vittor Hugo ci ha voluto ritrarre l'amore paterno, tosto scorgerassi come l'autore lungi di rappresentarci nel suo personaggio il tipo di tal sentimento, non ci ha espresso che un lato, un elemento solo di esso, forse

il più appassionato, ma certo il meno buono, cioè l'egoismo. In faccia a questo egoismo non pure ogni altro affetto cessa, ma fin la legge morale rimane come oppressa sotto il suo impeto. Ed in questa sostituzione intanto dell'egoismo al vero amore paterno, in questa espressione d'un tratto invece dell'insieme del costume, in questa preponderanza d'una passione particolare sopra tutte le altre, noi non solo scorgiamo un'alterazione del carattere, ma ancora un principio molto nocivo all'arte, anche sotto altri riguardi. Imperocchè niuno ci vorrà negare che questa maniera di dipingere i caratteri di profilo meglio che di faccia sia infelice e falsa, e che se giunge a dare un certo lampo più vivo all'arte, assai le toglie d'estensione. Pare che per tal modo si venga a porre la caricatura in luogo del fedele ritratto; chè la caricatura pur non in altro consiste che nel mettere in rilievo un tratto con discapito del tutto. È canone d'arte, grida a tal proposito il Foscolo, prescritto dalla natura, che le passioni diverse regnino in un solo individuo, affinchè combattendo fra loro facciano riuscire tragico e vero il carattere, finchè una vincendo le altre solleciti la catastrofe. Intanto viziato il carattere col farlo esclusivo, ne siegue che non essendovi più alcun contrasto nè da parte delle passioni rivali, nè del dovere, non si può trovare altro che possa luttare contro la passione che l'azzardo degli avvenimenti. Onde è che noi vediamo derivarne come necessaria

conseguenza, che in molti dei drammi moderni tutto l' interesse è più riposto nella strana complicazione degli avvenimenti, che nel conflitto delle passioni.

E come poi il poeta non ha altro a far luttare contro le passioni che la forza dell'azzardo, cioè una forza altamente capricciosa e mobile, così ne deriva pure che il dramma moderno ha sempre qualche cosa d' arbitrario e fantastico. Gl' incidenti, e quelli che con nuovo nome si chiamano colpi di scena, che si veggono ora così di frequente, non derivano più come presso gli antichi dal movimento naturale delle passioni e dei caratteri dei personaggi, ma sibbene dalla fantasia del poeta, che sentendo il bisogno di destare di tanto in tanto gli spettatori, intreccia la sua azione d'una maniera bizzarra, atta a recar la sorpresa. Epperò sovente avviene che mancando il dramma di vero fondo, e risolvendosi tutto in un giuoco di fantasia, riesce quella canora ciancia che qui disgrada Orazio anche in faccia ad un componimento che, mancando d'altri pregi d'invenzione e d'esecuzione, avesse almeno dei caratteri modellati secondo natura, e però veri ed attraenti.

Però avendo noi raccomandato che nella formazione d'un carattere non predomini esageratamente una passione sola, se non vuolsi contradire alla natura; non intendiamo seguire un altro fallo che pur trovasi in qualche autore moderno, quello cioè di man-

tenere sempre parallele in un individuo due passioni sovente le più contrarie fra loro. Imperocchè un contrasto fra diversi affetti dell'animo ci piace, e ci piace nel dramma rimanere un istante come sospesi fra il bene, e il male; ma bisogna pure che alfine un sentimento domini, e fissi il nostro cuore da un lato. In Omero ogni eroe è un complesso di qualità ed affetti, ma la moltiplicità non porge che come tanti tratti che si concentrano a formare una individualità compatta e spiccata. In Achille forse più che in altri, come innanzi ancora notammo, si manifesta questa ricca varietà nelle diverse situazioni: ei difatti ama la madre Teti, piange alla perdita di Briseide, si lagna contro Agamennone, è fedele amico di Patroclo ed Antiloco, venera in Nestore la vecchiaia, ardente si porge nell'ira quando trascina il cadavere di Ettore, ma alla vista di Priamo si ricorda del vecchio padre, e risente viva la pietà: in Achille in somma pare che tutti sieno stati espressi i varî aspetti della nobile natura umana; ma sempre però egli ci si porge come un tipo individuato della forza giovanile. Ugualmente d'una folla di sentimenti fa Shakespeare ricco ed abbondante il carattere della sua Giulietta, sentimenti che si svolgono nelle diverse situazioni, e nei rapporti diversi coi varî personaggi; ma sempre l'amore è la passione dominante, vasto come il mare, che individualizza e determina la ricchezza del carattere. Che se in faccia alla ragione può parere

Digitized by Google

una inconseguenza, che un elemento unico vi spicchi ad onta della più svariata ricchezza, ciò potrà rimaner vero nell'astratto; mentre l'arte che deve ritrarre un uomo reale potrà ben esprimere quella varietà d'affetti che rivelansi nell'uomo vivente, lasciando egli sempre uguale e fedele a se stesso. I moderni non si sono a questo modo comportati, e senza sapere far ricchi i loro caratteri, gli hanno fatti quasi contraddittorî in se stessi. Veggasi la Lucrezia Borgia del Vittor Hugo: in lei non sai scorgere se debba il cuore detestare la donna, o amare la madre; l'avvelenatrice arrabbiata resta sempre allato alla madre sentimentale, e sino allo scioglimento del dramma l'autore vuol farci detestare l'una ed amare l'altra. Ma il cuore umano non può comportare tale divisione simultanea nei suoi sentimenti, ed invece di volersi rimanere egli come incerto, cerca piegare o all' odio o alla pietà. Sodisfazione che gli viene a mancare quando rimane violata la legge che possiamo dire dell'unità morale, la quale à pure intimo nesso e si lega con l'altra legge dell' unità d'azione e d'interesse. I caratteri misti di qualità buone e cattive non sono artistici e drammatici, se non in quanto i sentimenti opposti del loro animo luttano l'un contro l'altro all'occhio dello spettatore: ma quando nei sentimenti opposti non v' ha pugna, ma quasi s' adattano a coesistere pacificamente, allora ogni interesse svanisce, e non rimane che una cosa amfibia e fredda.

LEZIONE XLIV.

SE L'UTILE POSSA ESSERE FONDAMENTO DEL BELLO

Romani pueri longis rationibus assem etc. Orazio qui sapientemente all'amore della gloria che fe'riuscire eccellenti i Greci in ogni generazione di arti contrapone il desio del guadagno e dell' utile., che penetrato nel cuore dei giovani romani e tutto invasolo impedì loro il cogliere la palma poetica. Ei non poteva con più forza riprendere quel malnato desio di guadagno che ponendo una ruggine nell'animo così lo guasta che incapace lo rende a raggiungere ogni artistica perfezione. Eppure al cadere del passato secolo fuvvi una scuola, la quale dicendo bello ciocchè è utile veniva a contradire a quanto Orazio fin dai suoi tempi avea con tanta esattezza asserito : imperocchè ammesso una volta che il bello è utile,ne siegue di necessità che gli animi che meglio all'utile fossero volti, sarebbero più acconci a produrre opere artistiche. Questo pensamento così strano che solo il buon senso di leggieri rifiuta, potè pur entrare nelle menti di tanti filosofi, e produsse che l'arte miseramente si prostituisse a fini indegni di sua natura e dell' umanità. Onde a noi qui pare util cosa sgannare le menti, impugnando tal principio fin nella sua sorgente. Edapprima è da riflettere come esso fosse brutta conse-

guenza di quella filosofia sensistica, che nata in Inghilterra e valicato lo stretto sulle leggiere e brillanti ali di Voltaire, di Francia in tutta Europa si diffuse; facendosi esiziale all'arte, come alla morale ed alla società. E di vero ammesso una volta con Tracy che l'uomo non vivesse che di sensi; tenendosi con Elvezio non distinguersi egli dagli altri animali se non per un'organizzazione fisica più perfetta; dovendo il bello come ogni altra cosa essere appreso dalla sensibilità, ne siegue che ciocchè questa molce è da dirsi bello, brutto tutto che i sensi irritasse. E perchè l'utile non è altro se non ciocchè appaga i sensi e gl'interessi animali, il principio del bello non potea essere che l'utile (come l'utile fu pur tenuto per supremo principio della morale) ed il piacere del bello non era che il piacere gustato dai sensi. Sicchè a sbandare il falso principio dell'utile conviene attentamente disaminare se il bello possa essere dai sensi percepito, e se quel piacere di cui esso inebria l'animo sia la stessa cosa che il sensibile piacere.

Niuno al certo vorrà insieme confondere il piacere del bello col solletico dei sensi, solo che avrà posto mente ad alcuni fatti, dei quali noi qui accenneremo i principali. E dapprima se il piacere del bello non fosse altro che una sensazione, allora dovrebbe le stesse leggi seguire che governano la sensazione in generale. Or ai sensi avviene che come l'impressione dell'oggetto più si ripete, così perde

di forza; tanto che sovente giunge a recarci noia quello che prima assai avevaci dilettato, come ognuno avrà fatto in se ripetuta esperienza; ma osservasi per contrario che il piacere del bello invece di diminuire per frequenza va crescendo e rafforzandosi, nè vi ha persona che non provi sempre maggior diletto di prima nel tornare a gustare una melodia di Bellini, una figura di Raffaello o un episodio di Dante. Anzi Orazio pone a principio per discernere il vero dal falso bello, che quello dieci volte ripetuto sempre piacerà, questo non più che una sola volta potrà dilettarci. Se dunque qui la legge della sensazione trovasi contrariata, chi potrà avere un dubbio al mondo che il piacere del bello non sia quello che si gusta coi sensi? Aggiungasi ancora che se il bello fosse cosa sensibile, tutti lo gusterebbero; ed ancora il giudizio comune dovrebbe dir belli tutti quegli oggetti che piacciono ai sensi: ma nè l'una nè l'altra cosa è vera. Imperocchè come da una parte colui solamente s'innamora del bello che ha gusto raffinato, e con adatte discipline si è adusato alle arti; così dall'altra un uomo preso da tormentoso dolore noi lo diciamo bello quando vediamo o leggiamo il Laocoonte, mentre ai sensi produce piuttosto dolore e dispiacere, ed una Venere atteggiata a tutte lascivie se vale ad inebriare i sensi non ci diletterebbe esteticamente, se non fosse per la bella esecuzione tecnica. Ma a persuadere come il bello non è cosa che si gusta dai sensi for-

se meglio che qualunque altra ragione che si potesse addurre vale il riflettere, che qualora la sensibilità viene scossa, il bello degli oggetti s' annebbia ed addivien fosco. Così quando noi miriamo un bel viso in natura, ci dovrebbe parere più bello che quando lo vediamo dall'arte imitato in un ritratto; imperocchè tutta l' industria del pittore o dello scultore non potrebbe arrivare che a porre un'ombra di vita nel suo lavoro, mai la vera e mobile vita che la natura ci presenta: eppure ad onta di ciò a ciascuno sarà certamente intervenuto, che ammirando egli le belle fattezze in un ritratto, non le ha trovato poi così limpide e perfette quando l'oggetto naturale si è parato al suo sguardo. E donde ciò, se non fosse che noi mirando l' oggetto in natura non possiamo non sentire alquanto scossa la nostra sensibilità, la quale ci distrae dalla pura contemplazione, e coi suoi moti ci offusca il fantasma del bello; mentre nel ritratto ciò non avendo luogo, solo noi rimanendo inebriati dall' estetico piacere, meglio gustiamo e più chiaramente scorgiamo la bellezza.

Distrutto intanto il principio che il bello possa essere gustato dai sensi, e l'utile non riducendosi se non a quello che appaga i sensi e i nostri materiali interessi; ne siegue da se che l' utile, come cosa tutta sensibile, non debba confondersi col bello, che anzi gli sia nemico. Ma ci piace anche più da vicino discorrere il sistema dell'utile nelle arti; tanto più che come in morale il Romagnosi cercò

nobilitarlo col chiamar utile ciocchè sodisfa ad un bisogno più elevato di natura che non è la sensibilità materiale, così parimente potrebbe avvenire nel campo dell'arte che per utile si volesse intendere non ciocchè appaga meramente i sensi, ma una cosa che ad altro appagamento risguardasse : sicchè per tal modo si verrebbe a sfuggire la conseguenza del discorso da noi innanzi tenuto. S'intenda adunque come si voglia l'utile, si nobiliti quanto più si vuole la sua natura , esso sempre si ridurrebbe ad un principio egoistico, essendo in diretta opposizione il disinteresse coll'utile. E però essendo di tal natura l'utile, se noi avremo provato in generale il principio dell'egoismo essere contrario all'arte, niuno vorrà più ritenere l'utile come qualità essenziale della bellezza.

Ed a farci da capo, riflettiamo che se secondo il principio dell'egoismo s'avesse a giudicar della bellezza, niuna cosa noi dovremmo vedere più bella che noi stessi ; nè in alcun caso risentiremmo il piacere del bello, fuori che nella coscienza della nostra individualità. L'anima rinchiusa nell'egoismo, diceva un filosofo, non ha cosa più cara che se stessa, nè le altre cose gradisce se non in quanto a lei si rapportano ed operano il suo vantaggio. Ma chi vorrà dire che il piacere del bello si trovi esclusivamente nei sentimenti che noi stessi risguardano, quando invece avrà potuto ognuno sperimentare che allora esso si gusta più puro che noi

usciamo di noi per tutti trasfonderci al di fuori? Inoltre se l'utile potesse essere la tessera della bellezza, le cose tanto più belle ci apparirebbero quanto più utili, e tanto più sconce quanto più dannose: ma noi qui invochiamo il buon senso di tutti, se per tal modo essi si sono comportati nel fare estimativa della bellezza. Se così fosse, il Giudizio di Michelangelo ci parrebbe la cosa più deforme, per quel mostrarci che fa l'aspetto irato d'un Dio che prende severa giustizia dei nostri falli. Riflettasi ancora davvantaggio, che come negli usi della vita interviene che secondo il mutare d'incidenti o di disposizioni una cosa utile sovente cessa di esser tale, e poi talvolta pur riacquista la sua utilità, così ne seguirebbe che il bello pur dovrebbe essere variabile. Ed allora avranno pur la loro ragione quei cervelli balzani, i quali, come variano le manifestazioni esterne, così vogliono che debba pur variare la parte intima ed essenziale del bello; nè più si potrebbe bandir loro la croce addosso per quel caos e strano rimescolamento che fanno di ogni cosa. *Risum teneatis amici?* In ultimo un giudizio di utilità dovrebbe sempre precedere il piacere del bello, e l'ispirazione dell'artista dovrebbe essere fermata finchè egli non abbia prima compiuti i calcoli dell'utilità. Povero Dante allora, povero Alfieri, povero Leopardi! I meschini che essi furono a non voler prima considerare come i loro santi sdegni non sarebbero stati utili nè ad essi, nè a loro

età codarda; imperocchè come ad essi non procacciavano che odî, così non potevano tornar utili ai loro coetanei quando non blandivano le loro vili passioni. Ben si scorge che tali uomini non erano nati per essere artisti; e meglio si sarebbero consigliati a lasciare la poesia in mano agli economisti, e a quei giovanetti romani che ben sapevano ove l'utile si stesse: perciò ben furoro rimeritati dagli uomini, che chiamarono tartano il primo, feroce il secondo, e l'ultimo l'uomo delle triste querimonie, che sformava il mondo facendolo così brutto mentre in se è sì bello. Ma il buon senso però ribadito dall'esperienza reputa coloro che si fanno a considerar le cose dal lato dell'utile in tutto disacconci alle arti; poichè il loro gusto imbarbarisce, come Orazio diceva de' suoi giovani romani. L'utile non può eccitare che il nostro desiderio; ma il bello sol ci accende all'amore: e desiderio ed amore essendo due fenomeni di natura ben distinti, come osservava il Damiron, fa mestieri che gli oggetti che li producono sieno ben diversi e separati fra loro. Ognuno di fatti intende che è utile ciocchè ci torna piacevole sol perchè sodisfa ad un nostro bisogno; quando il bello mai non rimira a bisogno di sorte che debba contentare. Anzi soggiungiamo che affinchè un oggetto possa parerci bello, fa uopo che sembri inutile; chè quando l'utile (che se non è il bello, non neghiamo che si pos-

sa pur per incidente trovare negli oggetti belli) attrae la nostra considerazione, il bello si dilegua ai nostri occhi. Ad un viandante un campo colmo di matura messe ondeggiato da lieve zefiretto appare assai bello ; ma al padrone , che sol pensa a come dovrà riempiere i suoi granai, quell'incantesimo si scema o al tutto rimane inosservato. Quante cose che sono pur belle in natura a noi tali non appariscono sol perchè come utili le consideriamo, sodisfacendo esso ai nostri bisogni? Onde pare che avesse ragione il Jouffroi quando diceva , che se vi fusse uno a cui estranei riuscissero i terreni bisogni, altro ei non vedrebbe nel mondo che bello. Tanto la considerazione dell'utile è nemica ed opposta al bello, invece di confondersi e riuscire alla stessa cosa.

Se fin qui abbiamo veduto l' utile non essere il bello; più innanzi ancora sospingendoci osiamo francamente affermare , che ove anche mediatamente l'artista avesse innanzi un fine utile, ei con ciò non conseguirebbe che sperdere ogni grandezza e farsi meschino e frivolo. Parliamo qui di meschinità intrinseca, la quale pur talvolta giunge ad imbellettarsi di un bello apparato di arte esterna. Così il secolo di Leone X, che è pure il più vantato di tutti nelle italiane lettere , in mezzo alla luce abbagliante de' suoi tanti versi e delle sì copiose prose non fornisce uno scrittore che dimostra gran forza

di animo diretta a fini veramente degni della dignità umana. Se ne eccettui un solo, non amico alla casa de'Medici e che scrisse la maggiore e miglior parte delle sue opere nell'esiglio, tutti gli altri fra la vana armonia delle parole, che invano cerca nascondere la timidezza e vacuità del pensiero, dànno pur segni manifesti dell' affetto che ponevano nel procacciarsi o nel conservarsi l'utile e lucrosa protezione de'grandi. E appunto perciò rimasero obiettivamente piccoli, quantunque fossero subiettivamente grandi, ed alcuni grandissimi: tanto vale a far abortire un ingegno anche il più forte il malnato intendimento di procacciarsi un utile! E di vero colui che nel prendere la penna tiene innanzi menomamente l' utile, mai non cercherà scegliere il buono, ma il piacevole, trovandosi in questo sempre più pronto e più abbondante il guadagno; ei non tenterà elevarsi all'altezza di quei principî morali che sono i regolatori dell'umanità, e si studierà con arte meccanica forbire la parola, senza darsi una cura al mondo che questa sgorgasse franca ed elevata dall'altezza del sentimento; purchè raggiunga il suo intento non avrà ribrezzo di trascinare nel fango la dignità di uomo, nè proverà un rimorso di avvilire se stesso colle lusinghe e colle menzogne. Così il Giovio avea due penne, l'una d'oro per esaltare i potenti, l'altra di ferro per deprimere gl'infelici; ed il Pontano per conservare gli onori e gli uffici festeggiava con pubblica orazione l'entrata in

Napoli di Carlo d'Angiò, bestemmiando insieme la memoria del fuggitivo Alfonso d'Aragona, dal quale pur con l'adulazione avea saputo innanzi procacciarsi tutto quanto avea. Colui adunque che vuole addivenire grande scrittore e grande artista serbi intera la sua dignità, disprezzi ogni utile, e a degni fini solo rimiri. L' anima di costui sciolta da ogni legame ed impaccio esterno spazierà francamente e sicuramente in ogni luogo, dondechè le venga l'invito del vero, del bello, del buono; ed a questa sola voce ubbidendo arriverà a comporre opere veramente immortali.

LEZIONE XLV.

DELL'ESSENZIALE SCOPO DELL'ARTE.

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae etc. — Quando qui dice Orazio che la poesia debba mirare a produrre un utile all'animo, insegnando grandi verità sotto l'incantesimo del diletto, a prima giunta pare pronunziare egli verissima sentenza; nondimeno facendoci noi a considerare più pensatamente la natura dell'arte, scorgiamo come essa non miri direttamente a questo scopo, sebbene possa mediatamente conseguirlo. E perciocchè intorno al vero scopo dell'arte non pure Orazio ci pare aver errato, ma molte altre false opinioni sono venute in campo; così opportuno ci pare qui dileguare o-

gni falsità : massime trattandosi di cosa così fondamentale, donde assai storte conseguenze possono derivare.

A farci adunque da capo, ci si presenta dapprima l'opinione di coloro che tengono scopo dell'arte essere l'imitazione della natura. Ma allora a che pro, noi domandiamo, ritrovare le arti, quando esse tornano la cosa più inutile, non occupandosi che a ripetere ciocchè esiste? Che mai argomenta il voler mettere la finzione in luogo della realtà se non orgoglio o stoltezza nell'uomo? Egli è vero che le felici imitazioni della natura (come sono esempio l'uva di Zeusi fra gli antichi e la simia di Butler fra' moderni) ci producono piacere ed ammirazione; ma ciò deriva, secondo Kant, dal vedere le difficoltà vinte dall'uomo; nè tal piacere è da confondersi con quello che si sveglia nel nostro animo a contemplare un prodotto spontaneo della natura, o una libera creazione dell'arte. Se l'arte non si riducesse che a copiare, la scuola fiamminga sarebbe la più perfetta in pittura, e la musica dovrebbe essere esclusa dal novero delle arti o posta in luogo assai inferiore; come la poesia non potrebbe che solo esercitarsi nel genere descrittivo. Oltrechè se l'arte non avesse altro ufficio che imitare, ogni riproduzione fedele sarebbe bella; e quindi ogni distinzione fra bello e brutto verrebbe meno come priva di significato. Noi non neghiamo che debba l'artista porre sommo studio nella natura; impe-

rocchè dovendo egli rivelare le idee sotto forme sensibili, cadrebbe nell'arbitrario e nel falso quando tale studio gli mancasse : ma se copiando la natura si compone la parte esterna dell'arte, v'ha pure altra cosa che ne forma l'essenza e l'intima natura, secondo la quale va pur modificata e forbita la parte fisica o esterna che s'impronta dal mondo di fuori.

Dissero altri essere scopo dell'arte mettere sott'occhio lo spettacolo intimo dell'umana natura; sicchè non incombe altr'obbligo all'artista che rivelare alla coscienza tutto che ha di più profondo il mondo ed il pensiero, mediante un'illusione che figuri vivamente la realtà. Ma questo principio esprimendo d'un modo assai vago la natura del fondo che forma l'oggetto della rappresentazione artistica, neppure stimiamo che indichi il vero scopo dell'arte. Imperocchè per tal guisa l'arte sarebbe una forma che a tutto si presta, potendo giungere a rivestire fino gli oggetti più contrarî. E come essa esalta l'immaginazione, farà ancora più viva spiccare quell'opposizione che fra esseri contrarî si pone ; sicchè come potrebbe farci partecipare sino al delirio dei baccanti, così d'altra parte arriverebbe a profondarci nel gelo degli scettici o nella indifferenza dei sofisti. Ancora nel proporsi che fa l'arte di rivelare sensatamente i misteri che si covano nel profondo dello spirito, ci porrà dinnanzi d'ordinario tanta tenebria da farci provare spavento, ci fa-

rà disperare a scovrire di che grave malattia inferma l'umana natura, quando confortatrice soave dei mali dovrebbe porgersi su questa terra. Da questo principio di fatti ha tratto origine quella scuola satanica, che ha pure sciaguratamente molti seguaci fra' romanzieri e drammaturgi moderni, che ci gittano nel più desolante sconforto della vita.

Un'altra opinione pone scopo dell'arte il raddolcire e mansuefare i costumi ; imperocchè , si dice , consistendo la barbarie nel predominio dei sensi e dell'istinto che tolgono all'uomo ogni libero volere, l'arte deve mitigare questo imperio col porgere all'uomo il chiaro spettacolo di se stesso: il quale serve efficacemente a rilevare la ragione e l' arbitrio dal loro abbattimento. Imperocchè in questo quadro che l'arte presenta vedendo l' uomo le sue passioni come cose a lui estranee, comincia ad affrancarsi dal loro dominio risguardandone la bruttezza; come dall' altra parte chiamato egli ad inebriarsi negl'incanti di un sensibile fantastico , si scioglie da quella servitù del sensibile reale che innanzi l' opprimeva. Ma tale principio indica un risultato dell'arte, ed invece di poter esso formarne lo scopo, rinchiude l' indagine di un altro principio superiore, secondo il quale governandosi l'arte possa giungere a togliere i costumi di rozzezza. Quando Ovidio diceva, che

Digitized by Google

. . . . . ingenuas didicisse artes
Emollit mores, nec sinit esse feros

egli non indicava che un salutare effetto dell' arte, anzi che indicare la natura ed il suo scopo essenziale.

A tale principio ravvicinandosi, anzi innestandosi pur l'altro, di purificare le passioni, ha questo pure lo stesso manco di quello; solo avvantaggiandosi su di esso in quanto che fa sentire più chiaramente il bisogno che l'arte s' informi ad un principio superiore, perchè possa raggiungere il suo intento. Di fatti viene per tal modo come ad indovinarsi, che una verità generale, capace a purgare le passioni, debba formare il fondo della rappresentazione artistica: tanto che alcuni vedendo che la verità di sua natura è istruttiva, e che l'arte a purgare il cuore fa mestieri che prima illumini la mente col suo fondo vero, hanno assegnato come scopo all'arte l'istruire. Nell'istruzione di fatti pone Orazio lo scopo dell'arte; solo innestandovi come un aggiunto il piacere della rappresentazione: *simul iucunda et idonea dicere vitae.* Ma noi qui domandiamo: la lezione è diretta o indiretta, esplicita o implicita? Se si dice implicita o mediata, allora essa è così propria dell' arte, come di ogni altra branca della letteratura ; essendo che mediatamente ogni lavoro letterario produce un ammaestramento, men-

tre ciascuno ha per obbietto il vero di sua natura istruttivo, che sotto diverse forme alle diverse facoltà della mente si rivela. Se poi si voglia dire la lezione essere diretta o esplicita, allora l'arte tenderebbe ad un fine tutto intellettuale, nè si discernerebbe dalla scienza. Egli è incontestabile che i primi maestri dei popoli sono stati i poeti; ma la lezione implicitamente veniva da essi porta, ed il vero non veniva insegnato sotto forma astratta e di massima generale) chè allora quelle menti inculte non ne sarebbero state capaci), ma concretizzato sotto una forma sensibile che parlasse all'immaginazione. Oltre a che se scopo dell'arte fosse l'istruire, ne seguirebbe che quel piacere che deriva dalla rappresentazione sensibile sarebbe un accompagnamento accessorio, non potendosi insieme a due scopi di natura opposti risguardare nel medesimo tempo. In ultimo se l'arte potesse mirare direttamente all'ammaestramento, allora addiverrebbe mezzo a raggiungere tale ammaestramento, nè più avrebbe uno scopo proprio risultante dalla sua particolare natura.

Si è pur detto infine intendere l'arte a produrre il perfezionamento morale: ma sebbene essa ha pur sempre in se una moralità, e perde ogni sua dignità se ne manca, non perciò può dirsi che tenda ad un fine morale. La moralità si ricava infallantemente da ogni opera perfetta di arte, ma per industria di chi sa trarla, non perchè da se si manifestasse aperta.

All'arte adunque non può altro scopo assegnarsi

da quello in fuora che dipende dalla sua natura, cioè di manifestare il bello. E siccome il bello, secondo le più sane dottrine dei filosofi moderni, non è altro che il vero sotto forma di manifestazione fantastica, così tale rappresentazione è l'unico e vero scopo dell' arte. Il vero entrando nel dominio della fantasia perde sua natura astratta e generale per concretarsi ed individuarsi sotto forme sensibili; formandosi così un nuovo plasmato, che non è nè intellettivo, nè sensibile, ma di una propria natura che partecipa del sensibile e dell'intelligibile; rimanendo questo come anima invisibile, che pur sale a rivelarsi sulla superficie di quello, e quello purgato e riforbito in modo che acquisti una lucida trasparenza da poter manifestare questo in modo più chiaro che non avviene d'ordinario nelle opere della natura.

LEZIONE XLVI.

L'IMMAGINAZIONE DEVE TENERSI PROSSIMA AL VERO.

Ficta voluptatis causa sint proxima veris etc. Abbiamo innanzi assai parlato del verisimile, e veduto come la fantasia trasandando i limiti fa dare nello strano: qui pare a prima giunta che Orazio voglia ripetere lo stesso precetto; ma facendosi più ponderatamente le ragioni ben si rivela che di cose disparate ragiona nei due luoghi il gran Mae-

stro. Imperocchè se innanzi egli dice generalmente che la fantasia ha pur un campo da poter correre libera, solo badando a non trapassare alcuni limiti; *quos ultra citraque nequit consistere rectum*; qui un più sano consiglio propone a praticarsi, cioè che lavorando il poeta d'immaginazione, le sue creazioni saranno sempre più colme di vita ed efficaci quando più prenderanno l'aspetto della verità, da potere apparire una storia. In somma egli raccomanda l'andamento che ha preso oggidì la scuola storica, in opposizione all'altra scuola detta romanzesca. Nè paia ad alcuno che noi venissimo troppo contorcendo le parole d'Orazio, perchè decidessero quistioni tutte moderne, alle quali ei non poteva neppur pensare: imperocchè oltre che quei principî che ora governano le diverse scuole, sebbene non ridotti a teorie, erano pur nella pratica variamente seguiti dagli antichi; ancora l'ispirazione ed il retto senso fornivano ad Orazio quella chiarezza di veduta da potere scorgere ogni nebbia che si potesse venire addensando sull'orizzonte dell'arte. E venendo al caso nostro, per non dilungarci in altro, si fa ad ognuno palese come fino dai tempi di Euripide avesse preso luogo nel teatro greco quel fare tutto fantastico che ora addimandasi romanzesco. Ne valga di esempio fra' molti luoghi che si potrebbero citare di questo autore la prima parte della sua Elettra. In questa tragedia seguendo l'impulso del suo genio, che ardimentoso rifiutando le tradizioni

popolari della mitologia cercava invenzioni fantastiche e raffinate, fin dal principio sostituisce alla storia del suo protagonista il romanzo. Elettra di fatti forzata da Egisto ad impalmarsi ad un vecchio lavoratore, siegue sommessa la sorte di suo marito, ad ogni più basso ufficio piegando, fino a trasportar l'acqua dalla fonte sulla testa rasa pel duolo. Indarno suo marito che rispetta in lei il sangue d' Agamennone le vieta tali penose fatiche, chè essa dice esser suo dovere aver parte al travaglio. Era un giorno tornata Elettra dalla fonte, e il suo affanno disfogava col coro composto delle giovanette del villaggio, quando sconosciuti le capitano a casa Oreste e Pilade. Questi, che ascosi aveano inteso i suoi lamenti, le si fanno innanzi annunciandole le novelle di Oreste, ed in dolce conversare con lei s' intrattengono. Ed ecco che tornando il marito e turbato del colloquio che la moglie tenea con giovani stranieri, come da lei è da ogni sospetto rassicurato, invita ospitalmente gli arrivati, facendo con essi le scuse della sua povertà. Oreste e Pilade accettano, e prima di entrare nell'abituro fa ad Oreste l'autore, come è il suo solito, sciorinare una lunga robba filosofica sulla grandezza del cuore dei poveri. Ed Elettra in quello che rimprovera il marito d' avere offerto ospizio non degno ai forestieri, lo manda presso un vecchio, che avea allevato Agamennone, perchè fornisse loro qualche cosa a poter fare onore agli ospiti. Ora noi domandiamo, questo lavora-

tore rispettoso colla discendenza d'Agamennone, Elettra mutata in buona femmina di villaggio che garrisce il marito e si duole della scarsa imbandigione che può offrire agli ospiti, quel povero abituro la cui vista fa di Oreste un filosofo, non son tutte robbe da romanzo sostituite alla storia? Ove più traspare da tali incidenti la fatale missione di Oreste di prendere vendetta nella vita dell'uccisore di suo padre? E l' artista non si comporta malamente a fare di tali sostituzioni? L' arte sì può abbellire nei suoi accessorî la storia, mai non potrà mutarla essenzialmente, reclamando questa sempre i suoi dritti. Aggiungasi pure che tali trasformazioni stimiamo assai nuocere all'affetto, al quale l' arte deve pure mirare: onde ripetiamo con Orazio che anche dove immagini la fantasia, si tenga pur sempre stretta al vero o alla realtà, nè si piaccia di accordi strani.

Dicemmo che la fantasia tenendosi più vicina alla storia meglio valga a far risaltare vivi gli affetti: al che ribadire noi esporremo due trattazioni di un soggetto affine, una storica, l'altra romanzesca, perchè ognuno possa da se ciò intendere. Saverio de Maistre e Madama Cottin hanno entrambi scritto un romanzo, l' uno e l' altro assai somiglianti nel soggetto, vogliamo dire: « La Giovane Siberiana, e l'Elisabetta.» Il De Maistre facendosi scrupolo d'allontanarsi dalla storia e dalla natura, d'una grande semplicità eroica ha saputo rivestire la sua prota-

gonista; mentre la Cottin ha guastata la sua caricandola di ritrovati fantastici e brillanti: onde se l'una ci si mostra veramente la figliuola di un condannato, e veramente ci commuove, nella seconda non scorgiamo ritratto che un' elegante figura del bel mondo. Prascovia di fatti (così addimandasi l'eroina del De Maistre) è una giovinetta che stenta fra le fatiche dell' agricoltura a procacciarsi uno scarso alimento; e con questo penoso noviziato noi la vediamo rendersi capace di tollerare più tardi i disastri di un lungo viaggio da Tobolsk a Pietroburgo tra la miseria ed il ghiaccio per procacciare la grazia del ritorno del padre. Ma Madama Cottin che ci ritrae nel modo più elegante la vita della sua Elisabetta; che ce la mostra d'inverno passare le lunghe sere a leggere storie coi suoi genitori e in giulivi desinari, e come viene l'estate godere villeggiando tutt'i piaceri della campagna; che le pone accanto delle damigelle che le intrecciano ghirlande di fiori nei giardini paterni; che la fa vivere in mezzo a tutti i passatempi, neppure facendole mancare il burchiello per andare a diporto nel lago; non viene forse con ciò a mutare il tugurio del condannato in una casa di sollazzo, e la Siberia in una regione incantata? E non reca poi maraviglia ad ognuno a vedere come Spinger, padre di Elisabetta, ad onta della vita che passa in mezzo ai fiori e alle delizie, con una moglie che l'ama ed una figliuola che ogni dì si fa più incante-

vole, sia profondato in tanta tristezza da muovere la sua gentile figliuola ad arrivare sino a Pietroburgo ad implorare la grazia del suo ritorno? che mai lo può rendere infelice in tanta beatitudine? che a lui manca per addivenire l'uomo avventurato? Quale occulta cagione amareggia tutte le gioie della sua vita? Forse lo accora il pensiero che uno sposo sarebbe mancato ad Elisabetta in quelle deserte lande? No, che anche la Cottin ha pensato a fare per questa parte felice la sua eroina; imperocchè fa che il giovane figliuolo del comandante della Siberia Smoloff s'accenda d'amore per la giovinetta, e le prometta la sua fede una volta che s' incontra in lei vestita di tutta grazia in una casina d'inverno. Possiamo noi adunque raffigurare in Elisabetta una martire della pietà filiale, come ci si porge Prascovia? Possiamo noi sentire per la galante donzella, che l'immaginazione facile e trasportata ad inventare situazioni straordinarie e singolari avventure di Madama Cottin ci ha così romanzescamente dipinta tenero quell'affetto, che vivo ci sveglia nell'animo la giovane sventurata che il delicato sentimento di de Maistre ci ha saputo ritrarre così vicina al vero? Noi non indugiamo punto a ravvisare la grandezza dell' affetto che simpaticamente ci commuove nella giovinetta semplice e forte, che è come ispirata dal Cielo a voler liberare suo padre dal duro stato che l'affligge; mentre l'elegante e culta donzella che gode ogni agio della vi-

ta e fra svariati piaceri è distratta non altrimenti ci appare che come una brillante creazione fantastica, che c'inebria senza porci nell'anima alcun affetto, che neppur essa addimostra fra la svagata sua vita. E quell'affetto che già da principio si sveglia nel nostro animo per la sventurata Prascovia sempre più grandeggia e si rafforza quando la vediamo, che ai suoi 15 anni intesa la prima volta la condizione disperata e tutto il malanno che grava sulla sua famiglia, ella fa il magnanimo proponimento di tollerare la fame, la stanchezza, i disagi, i malanni, i sospetti per andare tutta sola ad impetrare la liberazione di suo padre. No, nobile fanciulla, noi gridiamo nel vederla muovere; e facendoci ad accompagnarla sempre coll'affetto, in noi risentiamo vive quante pene ella è costretta a patire. Ma quando vediamo partire Elisabetta noi non prendiamo alcuna cura d'accompagnarla, vedendo che a lei niente mancherà nel cammino; poichè avendo ella confidato il suo disegno al giovane amante in un dolce e sentimentale colloquio, questi procura che il vecchio missionario Paolo accompagni la sua fidanzata da Tobolsk infino a Mosca, ove egli l'aspetta per aiutarla in tutto, finchè non sia venuta innanzi all'imperatore. Per altro il viaggio di una gentile giovinetta che trasse i suoi giorni fra le morbidezze e gli amori, non poteva esser simile a quello di una forte e semplice contadinella adusata alla fatica. E noi di ciò non riprendiamo la Cottin;

Digitized by Google

ma solo diciamo che la sua Elisabetta non ci commuove come la Prascovia; come mai una figura romanzesca non risveglierà quell'affetto di che una creazione che dal vero non s'allontana è capace.

LEZIONE XLVII.

LA POESIA DEVE MEDIATAMENTE RISGUARDARE AL MIGLIORAMENTO MORALE.

Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci etc. Questo alto precetto poetico che qui impone Orazio, che la poesia mentre produce diletto non deve insieme tenersi lontana dall'utile morale, ha pur la sua ragione patente in quello che dice altra volta lo stesso maestro; cioè che *animis natum, inventumque poema juvandis.* Ma noi perchè più chiaramente se ne intendesse la ragione, ed in tutta la sua ampiezza esso fosse preso, entreremo un poco a risguardare la vera natura della poesia, dalla quale lo vedremo naturalmente e razionalmente rampollare. Nè poi qui fa uopo allargarci in parole, quando innanzi pur sovente essa natura intima della poesia abbiamo fatto intendere; onde solo ci staremo contenti a ripetere, come essa altro ufficio non ha, nè ad altro scopo essenziale intende, da quello in fuora di rappresentare il bello unicamente per farlo amare; e soggiungiamo che per tal modo essa assai conferendo a migliorare il pubblico,

si rende la principale ministra della morale. Onde meritamente disse Plutarco, che le Muse prenderiano grande sdegno, se affermassimo opera loro essere solamente la cetra e la tibia, e non la riforma dei costumi e l'addolcire le passioni in quelli che usano il canto e l'armonia. Che se quest'arte sublime fu pur sovente adoperata a tutt'altro scopo, come a blandire i vizî, ad adulare i potenti, a guastare i costumi; egli è evidente che allora fu abbassata dalla sua nativa dignità, per essere vilmente prostituita: onde non era più nell'ordine, era piuttosto un abuso. E di che gli uomini non sogliono abusare? Dicevamo che non fu nell'ordine; poichè mentre era suo ufficio rappresentare all' intelletto il vero ed al cuore il bene (i quali due elementi si uniscono ed associano nel bello), essa venne a simulare per fermo l'uno e l'altro, che giunse a contentar l'intelletto con una vuota apparenza, e addormentare il cuore con una voluttà tutta corporea. E così ingannato il giudizio altrui, che pronunciava sulla menzogna, e stimava esser semplice venustà che traspariva dal volto verginale di una giovinetta ciocchè era belletto con cui tingevasi il viso di astuta ed artifiziosa cortigiana per sedurre gl'incauti. Era falsa poesia in somma, era poesia che tendeva al diletto separato dall'utile, era la Venere terrestre che Platone ben distinse dalla celeste. Ma dicendo noi essere scopo della poesia rendere gli animi migliori, potrebbe alcuno opporci,

che veniamo a contradire a quanto nella passata lezione dicemmo, ed a confondere il suo ufficio con quello delle morali discipline, e di tutte quelle altre branche del sapere che formano parte della scientifica educazione sia degl' individni, sia dei consorzi. Onde a togliere ogni inganno soggiungeremo, che la poesia si può ben dire il linguaggio dell'immaginativa, e che tutto il suo magistero consiste nel vestire di forme fantastiche i razionali concetti, e per tal modo rappresentarli all'umana contemplazione, affinchè la ragione ne sia illuminata ed il cuore insieme commosso. Laonde il suo carattere perpetuo sarà di tradurre sotto immagini tutto che si vuole esprimere; per la quale natura si divide dalla scienza, che le cose razionali con astratte espressioni rappresenta solamente all'intelletto. Onde è, che la poesia non sta contenta a nominare solamente gli oggetti, ma li vuole dipingere in modo che gagliardamente colpiscano la sensibilità; ricorrendo a tal uopo agli aggiunti, alle metafore, alle personificazioni, ed a tutti i modi figurati. Così Dante invece di dire che annotta, dirà:

Lo giorno se n'andava, e l'aer bruno
Toglieva gli animai che sono in terra
Alle fatiche loro . . . .;

ed Orazio in luogo di dire, che tutti gli uomini sono mortali, si esprimerà in vece in tal forma:

Digitized by Google

Pallida mors aequo pulsat pede
Pauperum tabernas, regumque turres.

E però bene diceva il Gioberti, che la poesia può dirsi un sistema di pensieri ridotto ad immagini, come la scienza si può dire una poesia ideale. Due cose adunque si vogliono distinguere nella poesia; la finzione cioè che essa per natura possiede, e la verità che sotto il velame della finzione si cela: per la qual cosa mentre essa direttamente tende alla manifestazione del bello, ritemprando insieme questi due elementi, riesce mediatamente feconda di grave ammaestramento morale. Se la finzione contiene tutto l'attraente, il *dulce*, non deve dimenticare il poeta che la verità costituisce tutto l'interessante, l'*utile*; se quella ne è la forma vivente, questa ne forma lo spirito vivificante. Quella è vera poesia che rende l'uomo migliore di quello che è, che lo nobilita, lo solleva sopra la bassezza delle cose circostanti; onde meritamente diceva il Tommaseo, che non pure incombe l'obbligo al poeta di mostrare nude le piaghe presenti per farle abborrire, ma ancora deve muovere l'aspirazione verso un bene migliore; deve egli essere non solo il correttore dei costumi presenti, ma l'educatore della generazione avvenire. L'ideale poetico non può essere l'immagine vera della perfezione, come s'intende universalmente, che col rappresentare il bene

ed il male nell'aspetto il più vero ed insieme il più perfetto ; sicchè l'uomo venga tratto quasi a ll'insaputa a quello seguitare, ed a questo fuggire. Ogni poema quindi dovrebbe portare scritto in fronte per epigrafe :

O voi che siete d' intelletti sani
Mirate la dottrina che s'asconde
Sotto il velame de li versi strani;

cioè mirate la fonte di acqua viva e salutare che si asconde sotto il coperchio della finzione. Cantare le Fillidi e gli amori non indica che avvilimento, che abuso dell'arte ; farla partecipe di corruzione è prostrala nel fango dall' alto seggio della sua dignità. Se l'essenza della poesia fosse la finzione, dice il Byron, allora il maggior poeta sarebbe per avventura un contadino irlandese dopo aver bevuto un buon bicchiere ; ed altra volta pur dice, che quando il poeta non s' informa alla verità, allora sbanditelo dal vostro pubblico, come Platone raccomanda, e gittate la sua poesia ai cani. E di fatti come la poesia si è allontanata dalla verità, essa è così scaduta non solo in se, ma anche nel giudizio degli uomini, che si è reputata un passatempo di giovani, o di donnicciuole e di gente sfaccendata; mentre i più grandi magistrati e legislatori dell' antichità non sdegnarono amorosamente coltivarla, come un Solone ed un Sofocle. Nè sconvenevolmente

al loro ufficio, quando Aristotile con tutta verità affermava, della stessa storia essere più filosofica la poesia; anzi noi soggiungiamo aversi essa a porre sopra la filosofia, giacchè questa e la storia, come testimonianza ne fanno Tucidide e Platone, appena nate si perdono nella poesia. E di vero che operano mai esse ambedue? La storia raccoglie i fatti della vita, la filosofia li medita, e poi entrambe insieme si sollevano nella regione della poesia ad illuminarsi della sua luce celeste. Comprenda adunque ogni poeta l'altezza della sua missione; ma sappia insieme ognuno, che non è nato poeta, e perciò non avvilisca questa nobile arte, chi non sente le passioni più vive e meno sozze, chi non sa sollevarsi dal vortice della società, chi non sa essere indipendente dai capricci, chi non sa resistere alla tentazione di sempre volere scriver versi, chi non studia filosofia, o meglio non filosofi da per se, chi da ogni esagerazione non rifugge; in somma concludiamo con Orazio: *Ingenium cui sit, cui mens divinior, atque os magna sonaturum des nominis huius honorem.* Quando la poesia cerca procacciare il diletto, e solo il diletto, anche questo viene a smarrirsi, sperdendosi nella frivolezza senza un appoggio che lo sostenga; sicchè il titolo di poeta, già persona divina, addiventa presso gli uomini di senno titolo di sciagurato e di pazzo.

LEZIONE XLVIII.

IN CHE LA POESIA S'ASSOMIGLI ALLA PITTURA, ED IN CHE SE NE SEPARA

Ut pictura poesis erit etc. Questo detto di Orazio malamente inteso ed abusato dai critici assai di rovina ha prodotto all' arte ; onde fa mestieri che ci facciamo ad indicarne il vero senso, e distinguere in che veramente la poesia sia simile alla pittura. E dapprima ei non ci ha un dubbio al mondo che le belle arti sono tutte come varie ramificazioni di una sola sorgente, e che hanno cotal legame di occulta corrispondenza fra loro, che di leggieri la luce dell' una riverbera e rifluisce su tutte le altre. Ma sarà nondimeno sempre vano e pernicioso il disegno per alcuni concepito di sottomettere le une alle particolari regole per le altre ordinate , senza pensare che per natura sono come disposte in tante colonie, i cui confini si toccano, rimanendo nondimeno le particolari leggi delle une alle altre in tutto estranee. Quello che le arti hanno insieme di commune sono gli effetti generali da esse prodotti , derivante dal commune scopo che si propongono di rappresentare il bello ; ma i mezzi a raggiungere tale scopo e la disposizione di tali mezzi variano e debbono variare secondo impone la materia diversa che ciascuna maneggia , ed alle cui ripugnanze fa

mestieri che s' adatti l' artista nel concretare e determinare all'esterno gl' idoli della sua mente. Così se la poesia colle parole, la musica col suono, la pittura coi colori e colle ombre, la statuaria colle posizioni e colle pieghe, l'architettura colle linee e cogli angoli, la danza colle movenze, possono produrre e producono le medesime impressioni; non perciò si debbono confondere i principî diversi che governano le diverse arti, ed i limiti entro cui ciascuna è rinchiusa, i quali volendo trasandare anche in meglio, la materia che hanno alle mani si porgerà sempre sorda a rispondere ai loro intendimenti. Nè Orazio dicendo qui, dopo Simonide, che *ut pictura poesis erit*, volle altro risguardare dagli effetti generali in fuora, come anche ben si palesa da quello che appresso soggiunge, e da come conchiude. Egli volle solo risguardare ad una analogia particolare che corre fra la poesia e la pittura, non confondere insieme queste due arti da applicare all'una le leggi che all'altra si convengono. Nondimeno così chiare parole del Venosino hanno così sedotto ed ingannato uomini dottissimi, che essi con potenti sforzi si sono industriati provare, essere fra le condizioni della poesia e della pittura identità perfetta ed assoluta; nè vi sono mancate pur brighe fra' diversi artisti, i pittori per sostenere col principio di Orazio la preminenza della loro arte, i poeti per mostrare come fosse dappiù l'arte loro. Vano battagliare! Per altro la novità del concetto, di

trarre paralleli per illustrare l'una arte con l'altra, non sta realmente che nell'abuso che se ne è fatto; poichè fin dai tempi più antichi non si sdegnavano siffatte corse da uno all'altro dominio dell'arte, ma si restava solo a paragonare un bel brano di poesia con un bel quadro, con un bel gruppo di statue, a fine di esprimere la commozione analoga che l'animo ne risentiva. Come dall' altra parte gli artisti pur s'ispiravano alle altre arti; ma non perchè intendessero ad imitarle, ma per adusare la fantasia a destare colle loro opere nell' animo altrui quegli affetti, onde un'altr'arte faceva colmo il loro animo. Così sappiamo che Dante si beava per modo nelle armonie di Casella, che fin quando l'incontra nel terrestre paradiso l'invita a sciogliere la melodiosa sua voce; e l' uno e l'altro con Giotto si aiutavano nell'arte loro; il gran Michelangelo ispiravasi alla lettura del fiero Ghibellino; Alfieri ideava le più stupende scene mentre assisteva alla musica del teatro; ed il Sabbatelli prematuramente mancato all'onore dell'arte moderna passava dalla lettura dell'Ariosto a dar animo alle sue tele, per tacere di altri assai. Ugualmente dall' altra parte Omero fin dai tempi antichi fu addimandato gran pittore della natura; come le tragedie di Eschilo furono assomigliate ad un gruppo scultorio. Lo sbaglio dei moderni è di aver interpetrata la massima oraziana con forzati comenti in un senso tutto letterale; ed oggi, secondo il nuovo dizionario venutoci dalle rive

del Danubio, si parla in Europa di tragedia-scultura, ed altre simili frottole. Invano Lessing usò tutta l'ampiezza ed acume della sua mente a combattere sì strano ed erroneò giudizio; chè i critici sempre più s'ostinarono a sostenere loro stolti principî. Nè poi il danno si restringe a solamente guastare la logica delle arti; ma opera ancora di peggio. Il giovane poeta che non ancora ardito ha preso il libero suo volo, arrestasi stupefatto innanzi a ravvicinamenti di cose fra loro diversissime ed eterogenee; ed agitato dal dubbio se nell' ordire la tela poetica debba studiare in una statua, come vogliono alcuni, o in un quadro, come altri pretendono, e prendere consiglio da Zeusi o piuttosto da Prassitele, trova più facile gittare da se lungi la penna e languire nell'ozio e nell'oscurità, che distrigarsi da una rete che gli abbindola la mente: e l'arte intanto langue e deplora le sue perdite. Ma si faccia una volta ognuno capace, ed esca d'inganno, che il volere trasferire le leggi di un'arte all'altra, vale confondere e rimescolare il tutto, e che ciò deriva dal non aver inteso la natura propria di ciascuna. Quando questa si avrà chiara, allora si potrà intendere quali escursioni l'una può fare nel campo dell'altra sorella, e quando l'uscir fuora dai proprî limiti torna dannoso. Così alcuni scultori per fare che le loro statue meglio potessero esprimere il sentimento interno, s' argomentarono dipingerle e dar loro la pupilla, intendendo come l'occhio ed il colorito be-

ne servano alla spirituale manifestazione ; ma non compresero che la scultura per la grande inerzia della materia che deve maneggiare può aspirare ad una somma perfezione plastica, ma non raggiungere la spiritualità della pittura ; come questa non sarà mai così atta a rivelare così intera la vita dello spirito come la musica e la poesia, le quali oltre ad usare una materia più spirituale, quale è il suono o la parola, ancora la forma generale sotto cui si svolgono è il tempo , più spirituale della forma che domina le arti figurative , cioè lo spazio. E appunto perciò le loro statue dipinte parvero sgorbi, ed invece di essere seguito il loro esempio come una perfezione dell' arte, fu abbandonato come cosa antipatica e ridicola che riusciva. Ugualmente quando l' Ariosto (per avvicinarci più con un esempio al caso nostro) volle nel dipingere la maga Alcina come emulare la pittura a rappresentarci un quadro completo di tutte le bellezze visibili di lei ; egli con tutta la potenza della sua fantasia e con l' arte somma di ritrarre le diverse parti , non giunse a presentare un quadro , ma a fare in ben cinque ottave una descrizione poetica delle varie bellezze di una donna, come il Firenzuola ce l'avea fatto in prosa. Come di fatti col successivo si può mai dare una imagine visibile complessa così chiara, come col continuo che ce la schiera d' un tratto innanzi allo sguardo? Meglio perciò comportossi Omero che nel dipingere Elena si stette contento

ad esprimere con un motto tutta la sua bellezza, dicendola « bellissima Elena »; ed invece di andar descrivendo la perfezione delle sue forme, in un modo più efficace, perchè tutto proprio della poesia, la fece intendere, quando disse, che come essa si presentò nel consiglio dei seniori, a vederla nè il senno nè l'età premunì abbastanza quegli uomini, perchè non rimanessero presi al suo incantesimo; tanto che ebbero ad esclamare: a ragione i Greci ed i Troiani durare sì lunga guerra, gli uni per ritenere, gli altri per rivendicare tanta beltà. Parole che assai più valgono di ogni più lunga e minuta descrizione; tanto che Zeusi le volle mettere sotto il ritratto che fece di questa donna, come a supplire a quello che il suo pennello non avea potuto esprimere. Si dice, egli è vero, che i diversi poeti sono stati variamente pittori, e si citano le pitture d'Omero come rapide e piene di vita, quelle di Virgilio come delicate e piene d'affetto, quelle del Tasso come imitative e ripiene di tacite citazioni, quelle dell'Ariosto come abbondanti e franche; si dice pure che Dante scolpisce: ma non si vuole con ciò intendere che gli uni imitano variamente la pittura, e l'altro la scultura; ma sibbene che essi colla parola raggiungono quegli effetti che le varie scuole pittoriche o statuarie arrivano a conseguire. Si lasci adunque di voler confondere pittura e poesia, e si tenga la loro somiglianza stare solo in quello che Orazio dice, cioè che l'una e l'altra amano l'oscuro,

quando sono imperfette, e vogliono essere mirate altra volta in piena luce; il che vuole poi dire, che quando la poesia non è perfetta non vuole essere attentamente considerata, venendosi a sperdere quel falso bagliore di cui può rivestirsi esternamente; mentre poesia perfetta vuol essere letta e riletta per poter rivelare tutti i suoi pregi intrinseci.

LEZIONE XLIX.

ORFEO, O I POETI ORFICI.

Silvestres homines sacer interpresque Deorum etc. Qui Orazio parlando della poesia mitologica, e di quei poeti che il Vico chiamava teologi, e che noi diciamo orfici, con assai nettezza ci espone l'indole dell'una e l'ufficio degli altri; di spegnere cioè il fierino vivere, ed iniziare l'imperio del giusto e dell'onesto. E di vero sebbene la mitologia risguardata per un lato è da tenersi la cattiva cosa, avendo essa oscurato la luce del vero; d'altra banda può risguardarsi come un bene, poichè fra quella densa tenebria che ingombrava l'umano intelletto, separato per la ribellione dal suo principio, fu essa che pur ci serbava qualche reliquia del vero, sebbene ravviluppato fra le ombre. Ognuno poi può intendere che noi parlando di mitologia, non intendiamo quella artistica ed artificiale, che fu opera assai posteriore; ma quella primitiva e natura-

le che crearono gli orfici poeti in tempo, quando l'intuito o l'atto primo della mente cogliendo un bagliore di vero, e questo non potendo essere rischiarato dall'atto secondo o discorsivo, s'ingegnarono almeno rendere apprensibile quel primo bagliore rappresentandolo sotto un' imagine creata dalla fantasia. Quando adunque il vero non potè addivenire un' idea chiara e pura per l' intelletto mediante la riflessione, fu almeno buono che in qualunque modo si scorgesse ravviluppato sotto un fantasma più o meno grossolano. I quali fantasmi riuniti dagli orfici poeti composero la mitologia, la quale tanto suona quanto mito o ombra. Il Vico dà a questi poeti il nome di teologi in quanto che la mitologia da essi formata, e che era il fondamento di lor canto, pur altro non era in ultimo che una religione corrotta, cioè vaghi e nebbiosi concetti sulla divinità. Esposero poi essi poeticamente questa mitologia per la ragione, che essendo essa, come abbiamo accennato, lavoro d'immaginazione, ed ogni stato dell'anima avendo di fuori un parlare che gli corrisponda, non altrimenti che immaginosa poteva riuscire la loro espressione : e come che la forma del parlare immaginativo è il canto, così poeti e cantori furono Orfeo ed Anfione, che qui nomina Orazio , come Lino , Museo , e quanti altri vanno riconosciuti sotto il nome di orfici scrittori. Riflettasi pure, che come la poesia diversamente s'atteggia e prende diverse forme e tuoni secondo

che diversi sono i soggetti che tratta, e secondo che questi per diverso modo vincono o sono capaci di muovere l'animo; così non altrimenti che lirico potè essere il canto degli orfici. Imperocchè il loro soggetto, come fu detto, era Dio e le cose di religione; soggetto che sempre muove l'effusione lirica dell'anima, come confermato ci viene anche dal fatto degli Ebrei e di tutte le altre nazioni. E fra le diverse forme liriche l'inno dovette pur troppo esclusivamente predominare, non essendo pur l'inno altra cosa, che proprio il diretto ed animato parlare dell'uomo colla divinità, verso cui si solleva sull'ala dell'entusiasmo. Colle loro liriche aspirazioni adunque sollevando gli orfici poeti anche gli altrui animi ad inebriarsi nella divinità, e nel volto di Dio, facendo leggere agli uomini, sebbene in cifre oscure ed intrigate, quei veri salutari che da quell'abbondante sorgente disgorgano; ne venne di conseguenza che quelle menti selvagge si trovassero così informate ai primi principî, quantunque confusi, del giusto, dell'onesto, del bene. Così avvenne che quelle masse di uomini erranti alla ventura, e vaganti a caso come le fiere, le une separate dalle altre, senza una comunanza di sorte, cominciassero dapprima a stringersi insieme per un culto religioso a cui venivano iniziate, poi a prescriversi norme per un vivere commune e governare le vicendevoli relazioni fra loro. Quei poeti intanto che in tali condizioni furono i primi educa-

tori dei popoli dovettero di necessità essere tenute come cosa divina, ed il loro parlare dovè sembrare a quelle stupide menti non voce di uomo, ma il linguaggio sensibile della divinità; tanto più che animavasi di tutto l'entusiasmo, ed era per tal modo efficacissimo d'altra parte a vincere di stupore quelle menti che quanto più erano rozze, tanto più erano immaginose.

Come questi orfici poeti tolsero il vivere fierino, e cominciarono ad educare la società; così pure bisogna notare che ci porgono i primi germi, donde si svolse la poesia e tutto il sapere del mondo greco. Orazio qui accenna già alla figliuolanza di Omero da essi, e noi pur possiamo soggiungere che d'uno stesso parto con Omero sia nato ancora Giodo; poichè come il primo svolge da quel primo embrione del canto orfico la vera poesia artistica, così ugualmente il secondo ne trasse separatamente la scienza. Coll'acume di fatti che gli è proprio seppe ben porgere il Fornari, come quella stessa mitologia che in Orfeo era stata religione, come innanzi vedemmo, addivenne poi poesia in Omero e dottrina in Giodo; essendo che tutti espongono le stesse favole intorno a Giove, Saturno ed altri Dei, ma come è diverso il valore che ciascuno dà ad esse, così pure differente è l'ufficio che ne fanno. Per Orfeo di fatti la mitologia è domma, è intuito della mente, cui si aggiusta una fede cieca; mentre in Omero forma la macchina del poetico

lavoro, entra nel dominio della fantasia ad intrecciarsi colle altre finzioni, e non dassi ad essa che una fede d'immaginazione, senza prescriverne o vietarne la credenza vera o di ragione; ed in Giodo addiviene un velo allegorico, che riveste quella dottrina che ei voleva insegnare. Ad intendere la quale differenza fra Omero ed Esiodo a noi forse meglio che qualunque discorso gioverà il paragonare insieme la teogonia di questo col ventesimo canto dell'Iliade; imperocchè l'uno e l'altro ti spiegano in tali luoghi innanzi l'intiero Olimpo; ma mentre nell'Iliade quel muoversi ed affaccendarsi de'numi non fa che pascere l'immaginativa e svegliare il sentimento del bello, senz'altro; nella Teogonia si ravvisa lo sforzo di una mente che volendo spiegare l'origine dell'universo, e concependo la creazione come una materiale produzione, bizzarramente intreccia generazioni varie di numi da numi in modo, che sotto il bagliore d'una ricca fantasia scorgesi il lavorio della ragione, e vedesi la mente affannarsi a porre il primo germe della scienza jonica. Non è quindi a far le maraviglie se in Esiodo pare alquanto manchevole quell'unità armonica che l'arte richiede; imperocchè l'unità in esso meglio che nei fatti sta nell'idea, che in parte entro di quelli si cela, in parte traluce, come nelle allegorie suole intervenire. Onde il Goethe, che non volle conoscere allegoria di sorte in Esiodo, lo venne a privare del miglior suo pregio; nè sappiamo

in che poi si fonda l'ammirazione che egli confessa avere grandissima per questo poeta.

LEZIONE L.

COME L'AZIONE EPICA DEBBA FONDARSI SU GUERRE NAZIONALI.

Post hos insignis Homerus . . . mares animas in martia bella exacuit. Innanzi Orazio dice l'epopea dover cantare guerre ed imprese di capitani, qui ripete che Omero coi suoi versi accende gli animi guerrieri; or noi qui domandiamo l'azione epica può avere altro fondamento che le imprese guerriere; ovvero che Orazio qui in vece di proporre in generale la natura dell'epica azione, vuole solo parlare del fatto di Omero? A rispondere compiutamente a tale inchiesta fa mestieri che noi entriamo a considerare intimamente la natura dell'epica azione. L'epopea, diceva Hegel, è la bibbia d'una nazione; essa cioè ci ritrae la vita intera di un popolo, come innanzi c' ingegnammo dimostrare; e perchè poi, soggiungiamo, questa vita si possa dimostrare in tutte le sue facce, fa mestieri che non si descriva la società nello stato di calma, ma sia questa come la base su cui si drizza un avvenimento che alla nazionalità si lega per tutti i lati. Un tale avvenimento come si compie per la volontà dei personaggi, così richiedesi che l'azione individuale e

lo stato della società non si separino. Il che si consiegue quando l'una ritrovi il suo fondamento nell'altro; onde fa mestieri che il mondo epico sia riconosciuto di un modo tutto determinato, perchè determinati possano essere i fini dei personaggi, la cui realizzazione l'epopea racconta. E siccome per realizzarsi questi fini determinati si richiede l'azione, e questa si svolge potente nella collisione, perciò ognuno intende che il mondo epico dève rappresentarsi in tale stato da trovarsi in mezzo a collisioni. Ciò posto, soggiungiamo che quella collisione o conflitto che deriva dallo stato di guerra torna la situazione più convenevole all'epopea. La guerra di fatti è tale avvenimento, che in essa tutta la nazione è in movimento, e l'operosità nazionale si rivela quindi nel modo più franco ed esteso. Questo principio per altro, sebbene rifermato dal fatto di molte epopee, pare essere da alcune altre contradetto; come dalla stessa Odissea d'Omero. Ma riflettasi che nell'Odissea la collisione trova pur origine nella guerra troiana, anzi essa può dirsi come la continuazione di quella guerra; essendo effetto di essa che molti dei principali croi vaghino per molto tempo per ritornare alla loro patria, che trovano in situazione tutta cangiata dopo la lunga loro assenza. Fra le epopee religiose ci sta pure in contrario l'esempio di Dante: pure a ben risguardarsi, nella Divina Comedia la principale collisione deriva dalla caduta originale operata da Satan, col-

Digitized by Google

lisione che dura ancora nella vita umana per la pugna tra il bene ed il male, e si perpetua nel mondo avvenire per la dannazione, purgazione e glorificazione dell'inferno, del purgatorio e del paradiso. Adunque se non una guerra reale, una guerra certamente morale forma il nodo del poema dantesco; come una guerra di simil fatta tra l'inferno contro il figliuolo di Dio forma il nodo della Messiade. Ma una guerra reale, essendo d'interesse più vivo, è stata scelta convenientemente a fare il fondamento dell'azione così nel Ramayana, nell'Iliade e nell'Eneide, come nei moderni poemi dell'Ossian, del Tasso, dell'Ariosto e del Camoens, per citarne i principali. Quella nobile qualità dell'anima che è la bravura, per quanto poco si presta all'azione lirica ed all'azione drammatica, per tanto conviene egregiamente all'epica rappresentazione; come d'altra parte il sentimento d'ammirazione che si sveglia per le cose grandi, se non è il principale che domina nella lirica, è quello che unico può risvegliarci nell'animo l'epopea. Ciocchè nel dramma c'interessa è la forza morale dei caratteri tetragoni in ogni sventura e fermi nel proseguire loro scopo, è il patetico delle situazioni; nell'epopea al contrario è il lato naturale del carattere: e come la bravura non è un atto morale, ma piuttosto una qualità naturale e spontanea, perciò dicemmo aver proprio luogo nell'epopea; come d'altra parte non potendosi mostrar bravura che in fatti arrischiati di guerra, co-

Digitized by Google

sì le imprese guerriere sono il proprio fondamento dell'epopea.

Avendo intanto noi detto che le imprese guerriere si convengono all'epopea, assai largo le abbiamo assegnato il campo: onde soggiungiamo, che solo quelle guerre che si combattono fra nazioni straniere possono darle soggetto; mentre le civili pugne e dinastiche richieggono piuttosto una drammatica rappresentazione. Aristotile di fatti raccomanda scegliere a soggetto tragico una pugna tra fratelli; del qual genere è la guerra dei sette a Tebe: ivi un tebano assalendo la città mentre un suo fratello dall'altra parte la difende, l'ostilità non muove dall'interesse generale della nazione, come nell'epopea richiedesi; ma dalla passione dell'individuo, come nel dramma interviene. Molti esempi di tal genere ci forniscono pure le tragedie storiche di Shakespeare, ove scorgesi che le collisioni sempre nascono esclusivamente dalle passioni personali; come da personale passione deriva quella lutta che si accende così accanita nella Sposa di Messina dello Schiller. Onde sotto tal riguardo noi difettosa possiamo dire l'azione della Farsalia di Lucano; nella quale per quanto grandi appariscano le due cause agenti, pure la guerra non è che di parti, e non può perciò rivestire un carattere d'interesse nazionale: onde poi ne siegue che gli avvenimenti imbrogliandosi perdono la loro semplicità e chiarezza. Lo stesso è da

Digitized by Google

dirsi dell'Enriade di Voltaire, il quale come per altri lati, così pure per questo si può dire il Lucano dei tempi moderni.

Ma se dicemmo le guerre fra nazioni poter essere solo fondamento all'azione epica, ora pure dobbiamo soggiungere che neppure ogni guerra con nazioni estranee può fornire convenientemente soggetto di epico lavoro. Un'altra condizione necessaria ancora richiedesi all'uopo, ed è che la guerra s'accenda per rivendicare un dritto che s'appartiene alla storia universale, imperocchè allora solo ci si para innanzi lo spettacolo d'un'intrapresa veramente grande e nazionale; mentre un piano arbitrario di conquista che mena ad una guerra, sovente non offre altro carattere che personale. Al Ramayana non manca tale fondamento, e nella contesa che canta fra gli stati, le stirpi, le religioni, le contrade, come fra' Giappetidi ed i Camiti, gli uomini bianchi e i neri, l'India boreale e l'India australe, il Bramismo Medico venuto dal Nord ed il rozzo culto de' popoli meridionali, vedesi sempre spiccare un interesse generale dell'umanità e della storia. Ma ove più si rivela aperto un tal principio è nell'Iliade, ove i Greci combattono contro gli Asiatici, e s'accende così quella lutta eroica e gigantesca, della quale, come di tutta la storia greca, le guerre mede formano il punto centrale; onde meritamente dice il Balbo che il poema omerico vera-

Digitized by Google

mente nazionale fosse destinato a cantare ed esaltare l'unione e la liberazione di tutte le schiatte elleniche dalle straniere ed un dì prepotenti pelasgiche. Ancora Cid fa guerra contro i Mauritani; in Tasso ed Ariosto i cristiani combattono contro i saraceni; in Camoens i Portoghesi contro gl'Indiani; in tutte in somma le grandi epopee noi scorgiamo che popoli per lingua,costumi e religione diversi entrano in lutta, e quest' azione c' interessa per la vittoria che vediamo d'un principio superiore. Dal che poi è facile ancora dedurre, che non come stimasi per taluni, la grande antichità del soggetto sia necessaria a produrre un perfetto poema epico; anzi noi teniamo che allora alti principî non ancora animando l' azione nazionale, non può questa riuscire ad un grande risultato epico. Onde meritamente il Gioberti paragona l'epopea alla creazione di una nuova nazione, di una nuova civiltà, di una nuova storia; imperocchè come l'opera di un fondatore di stati si può dire un'epopea effettiva, così l' epopea giustamente si addimanderebbe una civiltà imaginaria; dovendo l'una e l'altra avere a fondamento una grande idea di alto interesse nazionale. Sotto questo aspetto la lega delle città Lombarde in Italia sarebbe un soggetto di poema degnissimo. Dagli oratori di Pontida ai guerrieri di Legnano quanta grandezza nazionale non si mostra? La lutta generosa che ora

sostiene in Italia il dritto dei popoli contro le oppressioni dinastiche potrà pur destare, compiuta che sarà, il genio epico. Vittorio Emmanuele II, affiancato dal senno di Cavour, e dal braccio di Garibaldi, non potrà figurare come un eroe?

LEZIONE LI.

CONFORTI A COLTIVARE LA POESIA.

Ne forte pudori sit tibi musa etc. Avendo Orazio insegnato che mai conviene fare per rendere perfetta, e quindi duratura una poesia; dopo essere uscito nelle lodi di essa, si fa a confortare il maggiore dei Pisoni a non volerla avere in dispregio, nè a vergognarsi di seguirla come cosa disdicevole ad un onesto e dabben uomo. E veramente le lodi che dà qui Orazio alla poesia non sono soverchie; imperocchè i primi poeti avevano informati gli uomini al vivere civile, come l'abbiamo innanzi veduto; abbiamo pur veduto la grandezza nazionale della Grecia, che gittossi armata nell'Oriente per rivendicare la bellezza rapita dai pelasgi, simboleggiata in Elena, essere stata rivelata in un poema; è tradizionale come nella guerra messenia avesse Tirteo col furore della sua elegia rianimato alla pugna ed alla vittoria le sgominate schiere; e Plinio e Virgilio e Cicerone, e Platone fra gli altri, ci rendono testimo-

nianza come in versi Apollo e le altre divinità avessero dato i loro responsi; che i poeti fossero accetti e cari ai principi ben la storia ce lo manifesta, rapportandoci come Aristofane presso Tolomeo, Eschilo presso Policrate, Simonide presso Gerone, Euripide presso Archelao, Cherilo presso Alessandro, Ennio presso Scipione , Virgilio e lo stesso Orazio presso Augusto fossero vivuti in grande stato ; finalmente che il retto vivere e la vera morale avessero insegnato i poeti si rivela da se, quando si corrono colla memoria e i Gnomi degli antichissimi tempi, che non erano che massime morali risguardanti i doveri della vita,e l'antica elegia di Solone, che non conteneva che esortazioni ed avvertimenti intorno alla vita pubblica, alla morale, alle leggi ; i versi dorici attribuiti a Pitagora, ed altre cose di simil fatta: la poesia insomma appare per tutto come la voce della divinità communicantesi agl'uomini per sospingerli verso il loro perfezionamento. Ma intanto che Orazio qui avesse voluto far l'elogio dell'arte sua pare cosa ragionevole; ma non è egli inutile insinuare a non vergognarsi della poesia ad uno che facea l' ufficio di poeta? Eppur tale consiglio non è senza ragione, come sembra a prima giunta, quando si riflette alla condizione de'tempi in cui viveva Orazio. Correva di fatti allora l'età d'Augusto, quella splendida epoca cioè quando la civiltà latina avea toccato il vertice della parabola, donde poi discese nei tempi che

seguirono appresso. Or come nelle epoche di civiltà compiuta addiviene che le menti pel lungo uso che hanno e pel grande amore ai severi studî della filosofia, ed alle sottili indagini e discussioni politiche, vanno a poco a poco perdendo l'abito ed il gusto di seguire i rapidi e sublimi voli della fantasia, e sperdono il genio di quell'animato e pittoresco linguaggio, che il vero rivela non sotto forma astrusa di raziocinio, ma lo porge a contemplare a traverso di vive e seducenti immagini; così Orazio a confortare che non fosse trasandata e dismessa, secondo l'andazzo, quell'arte che egli stesso con tanta gloria coltivava, prese a fare quel bello elogio della poesia, ove tutto trovasi raccolto quanto mai di grande intorno ad essa aveano detto i retori e pensato i filosofi.

Ciò abbiamo voluto noi avvertire, perchè anche ai nostri giorni essendo le condizioni della civiltà le stesse e forse più avanzate che all'età d'Augusto, anche oggi il pensiero speculativo tenta sbalzare del suo soglio la poesia; e l'Hegel pronunziava già essere venuto quel tempo quando la fantasia deve umiliarsi innanzi alla ragione, e la filosofia occupare il luogo della poetica finzione. Noi non indugeremmo ad aderire a tali pretensioni quando tenessimo la poesia, come si va buccinando dai dispregiatori di essa, come un'arte di mero diletto, e sol fatta per solleticare l'orecchio con dolci suoni; ma stimandola un'arte nobilissima, che di grande uso

Digitized by Google

pratico può tornare ancora negli uffici della vita, siamo tratti a tenerla per cosa non indegna dell'occupazione dei sapienti. Platone bandiva pure i poeti dalla sua repubblica ideale; ma quel bando suonava un onorevole ostracismo, mentre questo filosofo accompagnava i poeti coi più grandi elogi ed inghirlandati di fiori; e se gli voleva fuori del suo ideato consorzio era solo perchè non s' arrogassero ogni imperio, stimando il loro parlare della più grande efficia nel travolgere gli animi. Viva adunque rimane sempre la poesia, e vivrà finchè l'universo pria non si discioglie, ad onta della schifiltà di alcuni accigliati pensatori: nè quelle anime generose che sortirono vena poetica si sconfortino a seguire loro cammino per false voci che sentissero andare attorno e fin zuffolarsi all'orecchio; ma piuttosto operino potentemente e le smentiscano e mostrino bugiarde col fatto. Finchè l' anima umana avrà per sua potente motrice ad operare la potenza affettiva, e questa si collegherà nei suoi moti colla potenza fantastica, che è come il suo intelletto, cioè finchè la natura umana non sarà mutata, ognuno piegherà riverente innanzi ai sublimi oracoli dei poeti, e li saluterà come i più grandi benefattori ed educatori della società, e massime di quella parte di essa che richiede le maggiori e più assidue cure, perchè come più vergine rinchiude le più belle speranze avvenire, voglio dire il popolo. Se i sapienti disgradano la poesia, non vogliano almeno toglie-

re questo nobile conforto al popolo; lascino che per la voce del poeta esso assapori tutte le delizie del bene, che sia tratto per sua mano al limitare di quel santuario ove le più pure gioie si nascondono. Ma il sapiente stesso quando avrà meditato il vero, si sollevi pure nella regione della poesia ad irradiarsi della sua luce celeste; chè se egli ha saputo colla scienza quasi far discendere lo spirito nella materia informe ed animarla, il poeta si fa divino, ed in se come in uno specchio l'intera umanità sublimata invita a contemplare. Nel poeta ispirato la più alta e compiuta verità si riconosce, e dalla maraviglia che ei desta nasce l' ammirazione, dice il Nicolini. E per questa verità compiuta che egli fulgidamente espone, si rende capace ancora a levare sopra le cose terrene gli animi umani, come riflette il Baldacchini. Ma si ostini pure chi voglia a cercare di sbandire la poesia, chè i suoi conati rimarranno sempre sfruttati; imperocchè non essendo essa una facoltà di suo genere, come avverte il Tommaseo, ma sibbene tutta essendo riposta nell'istinto dell'analogia più rapido è più regolare, ne siegue che essa è di necessità inesauribile ed immortale. Si persuada ciascuno una volta che finchè vi sarà chi ha senno capace di raccogliere intorno a se velocemente tutte le potenze e con avvedutezza rilasciarne l' impeto o frenarlo, chi ha virtù valevole di riunire ad un centro luminoso le sue idee per compiere una creazione di genio, chi porta sulle labbra il linguaggio a-

nimatissimo delle imagini per dar vita sensibile e non ordinario vigore al suo concetto; e tutto ciò senza apparenza di stento ma come per ispontaneo bisogno o superna ispirazione, la poesia non morirà, ma sventolerà viva la sua fiammella.

Se si volesse tenere per poesia quella che ne mentisce le sembianze appiccandosi sulle gote seducenti lisci e belletti, sulle labbra un riso lascivo e su tutta la persona infami acconciamenti, questa cadrebbe col cadere di età corrotte: chè contro questa prostituta grida pur protestando la vera poesia, e da se cessando quell'onta che da tale profanazione deriva sul suo nome, mostra i titoli di sua celeste origine, facendosi innanzi colla veste del suo immacolato candore e coronata di quella luce immortale, ond'era scintillante in quei primi suoi giorni quando dalla mente di Dio scendeva sulle ispirate labbra dei Veggenti di Giuda. Così la poesia solleva la terra verso il cielo, così, come pensa il Novalis, essa compie l'opera veramente religiosa incominciata per la morale; poichè essa rigenera l'umanità nella sua sorgente, sollevando ciascun'anima a bearsi nel suo Creatore, a pregustare un sorso della bealitudine. Essa fa comprendere a ciascuno come la nostra natura intima à bisogno d'unirsi strettamente a tutti gli spiriti avventurati nel seno di Dio a cantare l'eterno osanna; essa ci attesta come Iddio non è presente all'intimo del nostro animo che per divinizzarlo, e metterlo in possesso d'una luce e d'una bea-

titudine perfetta. Chi dunque è nato poeta non senta rossore delle muse, e sfoghi per suo e per altrui conforto le sublimi doti che Iddio gli ha dato.

LEZIONE LII.

COME L' ARTE DEVE FORBIR LA NATURA NEL POETA.

Natura fieret laudabile carmen an arte quaesitum est etc. Sanissimo è questo insegnamento d'Orazio, che nè lo studio senza la fecondità dell'ingegno, nè l'ingegno senza l'aiuto dell'arte vale a formare un buon poeta; ma che per toccare la cima dell'eccellenza fa mestieri che amendue queste cose insieme si congiungano, e *coniurent amice*. Nè altrimenti parve pure al Vossio, il quale, sottilmente confutata l'opinione di coloro, che dall'aver detto Platone che la poesia è la natura e l'effetto di una divina ispirazione, conchiudevano non esser uopo alcun'arte al poeta, dimostra come la ragione umana giudicando come un poeta sia migliore di un altro, ed in un poema una parte più che un'altra perfetta; conchiude che queste osservazioni si possono ridurre ai precetti, che servano di guida a non errare a coloro che vengono appresso. Ma niuno più del Zanotti tratta chiaramente ed estesamente questa quistione. Dopo aver egli detto che alcuni stimando facili i precetti dell'arte poetica pretendono non doversi studiare, risponde in questa forma: se quegli

Digitized by Google

senza studio di arte credono comporre eccellentemente, pure stimeranno mancare loro qualche cosa alla perfezione, il quale difetto potranno in tutto o almeno in parte riempiere apparando i precetti dell' arte, e quindi da eccellenti addiverranno più eccellenti. Poi dimostrato che i precetti dell'arte non sono tutti piani e chiari, fa vedere ancora quanta utilità reca all'ingegno l'averli ben meditati. E rispondendo a coloro che gli adducevano, Omero senza studio di precetti essere riuscito perfetto, dice che ciò fu solo perchè i precetti non erano stati scritti ancora, ma che quell' ingegno divino se non potè giovarsi dell'arte altrui, pure colla sua maravigliosa mente s' andò formando i precetti, col meditare sull'intima natura della poesia, prima di mettersi a scrivere i suoi poemi immortali. E però coloro che in ciò volessero fare come lui, oltre al pensare che oggidì tornerebbe inopportuno, essendo già trovate ed esposte le norme e i precetti, bisognerebbe pure che presumessero d'aver tanto d'ingegno quanto Omero ne sortì da natura. Che se tali ragioni non fanno ancora persuase le menti, come si convenga ad ogni modo l'ingegno forbire coll' arte, riflettasi ancora davvantaggio, che sebbene noi non neghiamo la parte interna della poesia essere una libera e spontanea creazione del genio, e lo spirito trarre dal suo profondo la ricchezza delle idee e delle forme, non però di meno vi ha sempre la parte esteriore o tecnica che si voglia dire, la quale dovrà es-

Digitized by Google

sere lavorata con arte perchè lucidamente riveli gl'interni concepimenti. Ma anche nella creazione interna, se essa è spontanea, non ne siegue che il poeta non debba conòscere quello che fa, ciecamente abbandonandosi al primo impulso: ciò sarebbe far della poesia una cosa tutta meccanica ed istintiva, mentre il genio sebbene abbia un elemento non rivelato che dalla natura, pure questo conviene anche svolgerlo colla riflessione e l'esperienza. Che se dunque l'arte è necessaria anche nel maturare ed allargare l'interna creazione del genio; molto più poi essa si richiede nel lavorare la parte tecnica, la quale è tutta opera dello studio. E quando questo studio mancasse, il poeta non avendo acquistato e non tenendo perciò pronti i materiali dell'arte sua, avverrà che sovente rimanga arrestato nelle sue creazioni, e si trovi impacciato nel suo lavorio. Oltre a che abbisognando che il poeta per toccare il sommo dell'arte si avesse procacciato collo studio una profonda conoscenza del cuore umano, ognuno scorge come il genio deve educarsi coll'esperienza della vita e colla continua riflessione.

Ma più forse che qualunque ragione a far intendere il bisogno di studiar l'arte per egregiamente poetare, varrà l'esempio dei grandi poeti; fra i quali noi sceglieremo i tre nostri grandissimi, Dante, Tasso ed Alfieri. Del primo di fatti sappiamo, che la sua mente creatrice non isdegnò studiare rettorica sotto Brunetto Latini, e si strinse in amistà

con Guido Cavalcanti, che a quei dì avea grido non pure di dotto giureconsulto ma di eccellente poeta ancora: onde coi precetti ed ammonimenti di questi valenti uomini suoi coetanei, e col continuo studiare in Virgilio potè solo àcquistare quel nobile stile e quell'accorgimento di vedute, che tanto gl hanno fatto onore. Ugualmente sappiamo di Torquato quanto fosse stato studioso dell'arte, fino a comporre libri egregî su questo soggetto, come sono i discorsi sul poema epico, e l'Apologia della sua Gerusalemme. L'Alfieri da ultimo quando nei primi anni poetava guidato solo dal suo nobilissimo ingegno non compose che miseri versi, poi da lui stesso derisi; ma allorchè riconosciutosi dell'errore volse l'animo a gravi e forti studi, potè salire a tanta altezza nella tragedia, che meritò essere addimandato il Sofocle della moderna letteratura: che se anche in tanta sua eccellenza si accagiona a lui qualche manco, questo non deriva se non dall'avere egli troppo tardi cominciato a studiare l'arte, onde assai malagevole gli tornò in tutto distruggere i cattivi abiti contratti prima dalla mente. Ma forse meglio che qualunque esempio parla quello di Goethe e di Schiller. I quali avendo fatto proponimento di farsi giuoco di ogni regola nella loro poetica gioventù, caddero in errori sì gravi, che poi essi stessi meglio rinsaviti non rifinivano di riprendere e correggere. Quando essi s'accorsero della barbarie e dell'immaturità delle prime loro opere,

si fecero così fortemente a studiare in Omero e a meditare sull'arte, che non pure giunsero a correggere se stessi e darci solide e profonde opere, frutto della vera ispirazione rinvigorita dallo studio, ma altresì in modo profondo si fecero a discorrere di arte, ed insegnare come conviene solidamente educare l'ingegno. Che se così avessero voluto procedere molti dei moderni scrittori che si dicono romantici, credete voi che essi si sarebbero fermati in tante loro stranezze, quante se ne ravvisano, per citare il più grande fra essi, nelle varie cose di Vittor Hugo, e massime in molti luoghi di quell' ultima sua pubblicazione « La leggenda dei secoli? » Noi con ciò non intendiamo menomare il merito di questo grande scrittore, nel quale pur tante bellezze rifulgono, ma solo vogliamo avvertire che non riuscì grandissimo, come lo poteva, per essersi ciecamente abbandonato a talune false tendenze, e per aver trasandato collo studio dell'arte di formarsi un gusto più puro e corretto. Buono almeno che il contagio non siasi attaccato a noi Italiani; forse perchè il seicento colle sue piaghe letterarie, civili e morali è a noi ancor tanto vicino, che sarebbe impossibile ricadervi di leggieri; o forse meglio perchè, la Dio mercè, il gusto letterario si è fatto fra noi tanto affinato e squisito, che si può peccare forse di troppo riserbo, non mai d'eccesso e d'intemperanza. Le regole artificiali e convenzionali, che una critica vieta e pedestre avea già superstiziosamente imposto al poe-

ta, come da tutti, così pure da noi sono state dismesse; ma a quelle regole supreme che dall'essenza dell'arte derivano niuno è che nega ubbidire; e se la scuola Lombarda massimamente ha saputo felicemente sciogliersi da quelle che si potevano dire pastoie meglio che regole, pure la libertà mai non è trasmodata in licenza nel Manzoni, nel Niccolini, nel Marenco ed in tutti i nostri grandi; se pur in qualche modo non si dovesse fare sciaguratamente eccezione del Prati. Con ciò noi non neghiamo che vi sieno pur fra noi taluni i quali, per forza di voler esser nuovi, cadono sovente nello strano, per troppo voler correre innanzi ripiombano nell'abborrito seicento, per voler procedere spediti e liberi da regole, muovono all'impazzata e dànno in tutti quegli scogli che loro si parano dinnanzi; ma questi pur non sono che pochi e molto mediocri. Essi non giungono a raffazzonarci che scheletri senza vita, corpi senz'anima, ai quali si sforzano d'imprimere come un movimento galvanico con un tuono falso e declamatorio, che ne disgraderebbe forse Seneca il tragico. Così questi tali a forza di sciogliersi da quelle regole che fanno la perfezione dei classici nostri, e di voler rompere la nostra gloriosa tradizione, cadono nel falso dei tempi della decadenza, e per tentar nuove vie hanno i loro riscontri nei vecchiumi dell'età di ferro.

Pochi è vero abbiamo detto essere oramai in Italia coloro che a strane e stravolte invenzioni si ab-

Digitized by Google

bandonano sotto titolo di romantici ; ma non sono pochi coloro che stimando la forma una cosa tutta accessoria e come un mero lenocinio esterno , in questa disdegnano porre alcun' arte, solo bandendo doversi badare all' idea: onde ne siegue che usando di ogni sfrenata licenza compongono una forma poetica così bastarda , che niuno saprebbe ravvisare per nostra. Ma non intendono essi come la forma è inseparabile dall' idea; e che se il critico coll'analisi può disgiungere per considerare separatamente questi due elementi, nella sintesi artistica non può stare l'uno senza dell'altro ; non potendo l'idea non che ripensarsi dall'intelletto, ma neppur concepirsi senza la sua forma sensibile. Ma se la forma è immedesimata coll' idea nel pensiero, non però sempre la prima forma che si presenta è la più perfetta; e Michelangelo prima di scegliere quella che adoperò nel suo Moisè per esprimere l'idea d'un legislatore ispirato, assai altre ne dovette avere presenti e scartare; come pure molti hanno ritratto e Beatrici e Laure e Silvie , ma fra tutti solo Dante, Petrarca, Leopardi hanno saputo trovare una forma in cui maravigliosamente fosse incarnata l'idea. Dal che di leggieri si deduce che senza l'arte di saper scegliere fra le molte la forma più adatta, il tutto riesce scordato. Nè la produzione poetica potrà apparir bella, perchè l'uditore o il lettore solo sotto una bella forma può vedere la bontà dell'idea.

È adunque necessario che l' arte accompagni ed

aiuti il genio nel produrre le sue stupende creazioni. Ed abbiamo detto che deve aiutare il genio, poichè l'arte sola non basta; e colui che non ha grande capacità d'intelletto per inventare, e, ciocchè più monta, un cuore sensitivo per provare gli affetti e poterli in altrui destare, nobiltà e caldezza di fantasia per ridurre in idoli ed imagini i concetti della mente, ei non potrà mai salire in fama di egregio poeta, per quanto si studiasse acquistare di arte.

Ma intanto anche l'arte può esser falsa, e spesso regole convenzionali ed arbitrarie sono tenute per canoni assoluti; quindi fa mestieri che il poeta sia guidato da un'arte illuminata perchè non rimanga impacciato, o menato fuori via dalle stesse regole. Due metodi opposti si sono tenuti dai precettisti nel discorrere dell'arte, l'uno storico, l'altro razionale. Coloro che al metodo storico si sono attenuti partendo dall'analisi delle opere artistiche secondo l'ordine cronologico sono giunti a stabilire delle regole fisse da seguirsi. Ma in questo modo oltre a richiedersi una vasta e completa conoscenza delle cose, e una fantasia vivissima a paragonare tanti oggetti diversi, acciò non si cada in errore; ancora spesso s'intromettono i pensieri dell'autore, intorno ai quali coordinandosi le osservazioni, si giunge fino a formare dei principî di critica, la cui applicazione forma tutta la teoria dell'arte. La poetica d'Aristotile, il Sublime di Longino, e l'Arte poetica del Venosino ci porgono idea di

simili trattati. Il manco principale che vi ha in essi si è di volgersi in un campo limitato, cioè sul già fatto, senza considerare tutti i possibili svolgimenti dell'arte nell'avvenire; al quale difetto in Orazio noi abbiamo dovuto sopperire col notare i nuovi acquisti, come col risalire ai principî razionali, in cui solo si contengono tutti i particolari possibili: il che poi ci è riuscito più agevole per quella ispirazione del genio che spesso menava l'artista quasi inconsapevole a principî i più retti e sodi. Per altro questo metodo è sempre in se manchevole, mancandovi i principî fissi che guidino l'esperienza; onde poi avviene che presentandosi all' osservatore il bello sotto diversi aspetti, nasce dubbio e contrasto nello stabilire quale dei diversi elementi sia l'essenziale.

Sorta in Alemagna una poesia originale, la critica fu richiamata in un campo più largo. L'esame degli antichi monumenti fu veduto solo poter servire come un apparecchio ed un materiale per montare d'ivi ai principî generali; onde prese voga il nuovo metodo razionale che cerca conoscere il bello in se, e determinarne l'idea mediante la riflessione speculativa. Per tal modo la critica fu elevata a scienza, e ritornò al principio platonico, dicendo questo filosofo essere scopo della scienza conoscere l'essenza delle cose e non ciocchè avvi di particolare; onde il bello può solo essere conosciuto dalla ragione, la quale può sola elevarsi a comprendere

Digitized by Google

le essenze. Ma la maniera platonica di considerare il bello come troppo astratta di leggieri poteva menare all'oscurità, o cadere nel falso dei sistemi speculativi esclusivi: e forse da essa derivò quella critica che il Goethe chiama distruggitrice, la quale consisteva nel formarsi l'autore un modello qualunque di bellezza, e fosse pure limitatissimo, secondo il quale ogni produzione del genio facevasi a giudicare. Onde si è veduto più opportuno congiungere insieme il metodo storico ed il razionale; venendo per tal modo l'osservazione a ravvalorarsi coi principî, e le generalità metafisiche ad essere dai fatti determinate: così si ha quella critica che il medesimo Goethe chiamava creatrice, la quale senza imporre leggi arbitrarie prende ad esaminare secondo retti principî se il fine che l'autore si è proposto è ragionevole, e se i mezzi adoperati a conseguirlo sono opportuni. La quale critica ognuno intende non doversi confondere con la critica conietturale che alla fine del passato secolo dominava in Alemagna; imperocchè questa senza inventar nulla, inventava il modo come bisogna inventare. Quegli scrittori che la seguivano nell'ardore delle loro illusioni poetiche, dice il Villemain, risguardando per ogni lato i Francesi, i Greci, Sakespeare ecc., s'ingegnavano di scovrir qualche cosa non ancora pensata, per insegnare una via intentata ai novelli genî che vi si volessero slanciare. Per tal modo la critica creava il genio, invece di tenergli

dappresso: ma come essa non potea avere tanta potenza, così dall'altra parte non riusciva che a confondersi in un disordinato caos.

LEZIONE LIII.

COME LUNGO STUDIO SI RICHIEDE NEL POETA.

Qui studet optatam cursu contingere metam, multa tulit etc. Quanto i giovani che si sentono un' anima poetica dovrebbero avere innanzi questo parlare di Orazio! Se in ogni esercizio anche corporale per riuscire perfetto ci abbisogna una disciplina ed una lunga educazione, di quanto studio e fatica non farà mestieri a colui che all'opera più sublime dell'ingegno umano aspira, cioè alla poesia? Orazio stesso lo dovè ben sapere per esperienza; e quando egli diceva aversi innalzato coi suoi versi monumento più duraturo del bronzo , non era che un grido di compiacenza a risguardare che almeno un compenso gli forniva la gloria per tante fatiche durate. Ma perchè ognuno si faccia capace, che senza sudare e gelare nelle vigili notti mai non si può asseguire la corona poetica, ci piace venir discorrendo le difficoltà che deve il poeta superare per giungere all' eccellenza dell'arte sua.

E dapprima giova riflettere che se di lungo lavorio educativo abbisogna la mente nelle altre arti, assai più lungo e malagevole è lo studio del poeta.

Imperocchè se le altre arti lavorano ciascuna con una materia speciale, la quale a forma perfetta debbono ridurre per realizzare all'esterno i concepimenti della mente, la poesia trovasi in questo più libera, dovendo maneggiare una materia assai cedevole e capace di ogni spiritualità, quale è la parola. Ma se per una parte in ciò essa s'avvantaggia sulle arti sorelle, dall'altra ha a superare difficoltà che quelle non incontrano. Imperocchè non potendo per la spiritualità della parola aspirare a quella perfezione sensibile che raggiungono le arti figurative, nè alla profondità del sentimento della musica; deve, in cambio, penetrare più innanzi nel secreto dell'espressione artistica per la profondità del concepire e la ricchezza dell'imaginazione. Aggiungasi pure che quelle stesse difficoltà tecniche che a prima giunta paiono scemate pel poeta, quando meglio si consideri la cosa si vedranno cresciute. E di vero la parola potendo raggiungere la più intima spiritualità dei concetti, e valendo fino ad esprimere le più minute e recondite movenze della vita interna, deve atteggiarsi a così svariate composizioni, da porgere ogni cosa ben contornata e sfumata insieme in tutte le sue gradazioni. In ultimo se la poesia non prende l' aspetto visibile della pittura, nè l'armonia del sentimento della musica, deve pure porgersi pittorica e musicale insieme, almeno per la fantasia; onde le converrà coi mezzi che ha a sua disposizione attemprarsi in modo da rendere immagine delle sue arti sorelle.

Ma quando tutto ciò ha saputo compiere, pur altri inciampi più gravi incontra il poeta per via. Per quanto le altre arti potessero a traverso le forme corporali che usano far penetrare l' elemento spirituale, sempre la parola è il modo d'espressione più conforme allo spirito. Ma questo vantaggio che ha il poeta lo caccia appunto in altre difficoltà. Difatti mantenendosi esso nel puro dominio della rappresentazione spirituale, s'incontra su d'un terreno ove pure si muovono i pensieri prosaici, religiosi, scientifici o d'altra natura che fossero; onde fa mestieri che sia molto guardingo a non immischiare di essi le sue lucide creazioni; tanto più che lo sdrucciolo è facile, sì perchè hanno lo stesso mezzo di trasmettersi al di fuori, cioè la parola, e sì ancora perchè essendo essi più ordinarî nella vita, per l'abito che ha, la mente per tutto cerca introdurli.

Dal potere ancora la poesia scendere nei più profondi misteri dell'anima, ne siegue ancora che il poeta perchè possa degnamente compiere il suo ufficio abbia una conoscenza intima di quello che vuole trattare. Ancora dovendo egli presentare il mondo dell'anima e del pensiero non solo, ma cercare ancora una forma esteriore che ben gli risponda, e così comporre un quadro vivo ove si rifletta l' universo fisico e morale combinato armonicamente; deve conoscere l'umana natura in tutto il suo interno ed esterno, deve al mondo intero simpaticamente assimilarsi, perchè lo possa signoreggiare e trasforma-

re nella sua immaginazione. Nè ciò ancor basta; ma per far sorgere dall'attività del suo genio una creazione in tutto libera, che non pare determinata da alcuna causa esteriore, bisogna pure che l'animo del poeta sia affrancato da ogni preoccupazione pratica. In questa parte i poeti orientali sono assai illustri, raggiungendo essi tal grado di libertà da mantenersi nella stessa passione indipendenti dalla passione, ed in mezzo alla varietà degl'interessi come estranei ad essi. Fra i poeti occidentali forse niuno meglio di Goëthe seppe serbarsi libero e sempre calmo, massime quando egli nell'età avanzata giunse ad affrancarsi da tutte quelle libertà esclusive che lo avevano stretto nella gioventù; onde egli meritamente fu detto un cigno che tutta sua vita passò cantando sol per cantare, solo per versare di fuori quella ricca poesia che gli bolliva nell'animo. Sotto questo rapporto può dirsi in generale che nella vecchiaia degli anni quando la ragione ha infrenato l'esuberanza delle passioni, e la calma quindi subentra all'agitazione, si possono avere poesie più perfette; purchè la vecchiaia sia così florida da serbare ancora l'energia del pensiere e del sentimento tutta intera. Nella vecchiaia ancora gl'interessi della vita più non presentandosi colla vivacità ardente della passione, fanno sì che gli oggetti meglio si prestino alle condizioni del pensiero contemplativo, che è quello che l'arte desidera. E forse questa verità ci volle insegnare l' antica tradizione quando i

Digitized by Google

divini poemi dell'Iliade e dell'Odissea attribuiva al vecchio e cieco Omero; vecchio per non risentire l'imperio umiliante di esclusive passioni, cieco per non farsi trasportare e correre perdutamente in balia di seducenti illusioni. Da ciò poi può scorgersi quanto possa giovare alla libera arte il farsi ancella e ministra delle particolari idee sistematiche di un autore; e s' intende pure la ragione perchè l'Alfieri dominato nell'animo dalla bile politica potè riuscire manchevole artista, prendendo piuttosto illustre luogo frai filosofi per la profondità dei suoi pensamenti; e come il Voltaire per aver voluto fare troppo del filosofo antireligioso, avesse guastato quella natura altamente artistica che avea sortito.

Altra cosa che assai richiede d'industria, e che richiama tutta l'attenzione del poeta si è, che ei sappia cogliere il vero punto in cui la passione si mostra tale, che somministri degno soggetto di nobile poesia. La quale, come ha sempre in odio gli eccessi, se ammette il terrore rifugge dalla vigliacca paura, se ha care le lacrime della pietà sprezza il molle dolore d'un'anima abietta, e se abbellisce di sua luce le ingenue grazie di casto amore ha vergogna di modulare lascivi accenti. Nè si piace di ritrarre l'impressione da essa passione fatta sul senso; ma spinge l'occhio suo indagatore nel cuore umano, ed i tumulti, gli affanni di questo, le sue speranze e timori dipinge in modo da farli vivi e quasi corporei. E dove il poeta segue diversa via, non perviene al suo fine, quale è di

dare agli altri diletto ed ammaestramento insieme. Onde qui al proposito noi proclamiamo ben alto con l'Arago, che il genio non meriterebbe gli elogi solenni e la testimonianza di pubblica venerazione, se invece di esercitarsi su di soggetti che elevano l'animo, che fanno vibrare il cuore, che ci rendono migliori, egli esercita sua possanza in vane sottigliezze che non hanno influenza di sorte sul progresso dello spirito umano. E vedesi nel fatto che perchè i poeti de'nostri giorni sono per lo più straccurati di rappresentare la parte morale della passione, ritraendoci la sua parte sensibile ed il suo eccesso, come da un lato guastano l' animo dei leggitori facendo compassionevole il vizio, così dall'altra giungono a corrompere il gusto.

Non vuolsi puranche trasandare che il poeta dovendo scendere a delineare l'interno dell' anima e sorprenderne quasi tutti i movimenti più occulti, suole avvenire che egli di leggieri prende lo sdrucciolo di fermarsi a fare l'analisi della passione: del che non v' è cosa che più nuoce ai veri effetti dell'arte. Le passioni, fa uopo qui riflettere, che sanno il secreto della loro mozione, e che ne spiegano la causa, non sono più passioni: imperocchè, giustamente osserva il Gerardin, come esse derivano allora dallo spirito, è allo spirito quindi che s' indirizzano, non hanno un eco nel cuore, perchè il cuore più non le ascolta: così la Fedra di Racine che si piace anatomizzare la sua passione e riflettere su

quanto le avviene nell'interno per diletto ed istruzione degli spettatori, ci lascia freddi, e non ci si porge come un essere veramente poetico. Appare quindi da tutto ciò quanto è ardua l'impresa di salire la cima del Parnaso! Lo confessa ben Dante quanto gli è costato il raggiungere quella sua perfezione poetica, e come il Divino poema per molti e molti anni lo fece vivere macro. Possa se non il suo esempio, che è a tutti i grandi comune, almeno il suo detto sgannare quelle menti baldanzose, che s'argomentano solo d'uno slancio poter sormontare l'altura dell'eccellenza, e gridare: *ego mira poemata pango.*

LEZIONE LIV.

OFFICIO DELLA CRITICA.

Quintilio si quid recitares corrige... aiebat hoc et hoc etc. Sotto la persona di Quintilio Orazio brevemente, ma assai chiaramente espone l'ufficio del critico. Qualora egli muove nei suoi giudizî da vero amore dell' arte e non da passione qualunque, altro non dovrà fare che notare spregiudicatamente i manchi che si trovano in un' opera, ed aiutare il poeta a bene usare quella lima, che innanzi abbiamo veduto tanto necessaria. Ognuno da ciò intende come l'adulazione o il livore offuscando la rettitudine del giudizio debbono in tutto avere bando dal campo della

critica. Eppure sino quasi ai tempi nostri tali due opposti vizî infettavano e rendevano la più lurida cosa in Italia la critica. Gl' ingegni mediocri pare che avessero fatto convenzione di prodigarsi a vicenda le più sperticate lodi ; donde ne veniva il danno, che le bassezze e meschinità acquistando grido, ingannavano facilmente le menti inesperte de' giovani, ed erano prese a modello da seguirsi ; trasandandosi d' altra parte lo studio dei grandi poeti i quali certamente non potevano prender parte a tale infame mercato di menzogne. Ed il meglio sarebbe stato se dei grandi ingegni non si fosse tenuto parola ; ma per soprassello si cercavano volgere in basso, perchè col loro fulgore non oscurassero le lucciole : così dal 500 i pedanti presero a fare barbaro governo del poema e della fama del Tasso, e fino ai giorni nostri il romanzo del Manzoni fu detto una storiaccia, e l'alta poesia che esso versa da ogni pagina poesia da taverne, ed il Leopardi fu addimandato il poeta delle tetre querimonie e giudicato indegno di veder la luce, perchè avea dipinto così brutto il mondo, il quale dicevasi essere tanto bello. Ed a tal critica svergognata non pure correvano i mediocri, ma ancora, come ci avverte il Foscolo, prendevano parte uomini di assai senno. I quali sotto specie che si dovesse far animo ai giovani tironi perchè allenati potessero proseguire la via (non avvertendo che le lodi inopportune movendo l'orgoglio facevano riposare chi avea

forza di correre), pascevano la loro ed altrui vanità. Essi davano ben a divedere come l' amore dell' arte non allignasse punto nel loro animo; come neppur ne aveano briciolo quegli altri che nel fiele tingendo la loro penna non versavano che livore sulla carta. Anche di ciò gli esempi sono funesti nelle lettere italiane, e la storia ci conta i casi quando non si ristette a solo contumelie letterarie, ma si passò a vituperî morali , e sino a stragi ad uccisioni. E piacesse al cielo che di ciò la contesa abominevole fra il Caro ed il Castelvetro fosse rimasto unico esempio ; ma per mala ventura lo vedemmo seguito fino al Monti, ed anche ai dì nostri un Reverendo Frate lo ha voluto seguire con un'energia che ben onora il sodalizio cui appartiene. Anche il Baretti, sebbene fosse stato autore all'Italia di una critica più soda e razionale, che egli imparò nella lunga dimora in Inghilterra, pure fu così acre nel giudicare che spesso trascorre all'ingiustizia, come quando giudicò sì malamente il Goldoni, il quale pur sempre rimane la gloria principale del teatro comico italiano, quantunque non mancasse di nei. In questi arrabbiati scrittori scorgesi evidente non essere amore dell' arte; il quale gli farebbe pacati, e gl'indurrebbe a notare benevolmente i falli, perchè fossero emendati, ed insieme i pregi a farli ammirare e seguire. Ma la Dio mercè da sì brutto vezzo oggidì pare che sieno lungi i scrittori italiani ; ed il Manzoni col suo esempio, come

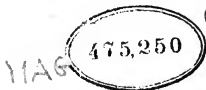
ha educato una migliore scuola artistica, così ha rifatta la critica sapiente e ragionatrice da adulatoria o battagliera che l'avea trovato.

Avendo intanto Orazio avvertito la parte che conviene tenere al critico, soggiunge che Quintilio come scorgea che uno avvertito dei manchi, non si curava correggerli, non spendea più parole indarno; ma lo abbandonava nella sua cieca presunzione, condannandolo già nell'animo al bando dal Parnaso, incapace come lo vedea di poter mai toccare l'onore poetico. Nè egli ingannavasi in così giudicare: imperocchè solo è nato ad addivenire poeta colui, che colla forza di sua fantasia può formarsi lucidi idoli o tipi poetici, i quali quando vorrà incarnare in una forma e produrre all'esterno, troverà sempre un impaccio nella materia che ha a maneggiare. E sebbene nel poeta questa materia è la parola, che, come vedemmo, è più spirituale della materia che usano le altre arti, essendo essa espressione immediata del pensiero; pure mai non potrà raggiungere la spiritualità o purezza intrinseca del pensiero medesimo; onde con Dante possiamo dire che diversamente son pennuti in ale. Ed è da ciò poi che prende origine quella incontentabilità che è come dote caratteristica di tutti i grandi poeti; i quali scorgendo sempre un divario frai tipi della loro mente e l'esterna manifestazione per la parola, non rifinano mai di volere con ogni industria ravvicinar questa a quelli per quanto torna meglio pos-

sibile. Ciò posto, che si ha mai a bene sperare di colui che avvertito dei suoi manchi, si ostina nondimeno a tenere le sue lucciole per vivide lanterne, e si dà a credere che la nube che l'ingombra, sol perchè riverberante qualche sprazzo di luce, sia la stessa Giunone in carne e ossa? Egli col così comportarsi dà bene ad intendere di non aver tipi lucidi nella sua mente; ai quali confrontando le esterne sue creazioni, ne potesse discorgere subito l'imperfezione: onde egli stesso si pronuncia contro la sentenza di non esser nato poeta; chè poeta senza lucidi fantasmi non si può mai essere, come senza anima mai alcun corpo non potrà avere movimento nè vita. Bene adunque farebbe costui ad accorgersi in suo senno del divieto di natura, e volgersi ad altro che ad opere di arte. Imperocchè per affaticarsi che ei faccia dovrà sempre fallire ad un buono riuscimento, essendo pur troppo vera in tutto, e massime in poesia la sentenza che dice, che a cui natura non parlò una cosa, non la diranno mille Ateni e mille Rome: sentenza su cui si poggia pure il consiglio che Orazio dà al giovane Pisone: *tu nihil invita facies dicesve Minerva.*

FINE.




MAG 475,250

INDICE

—

Digitized by Google

Digitized by Google

[illegible]75,250

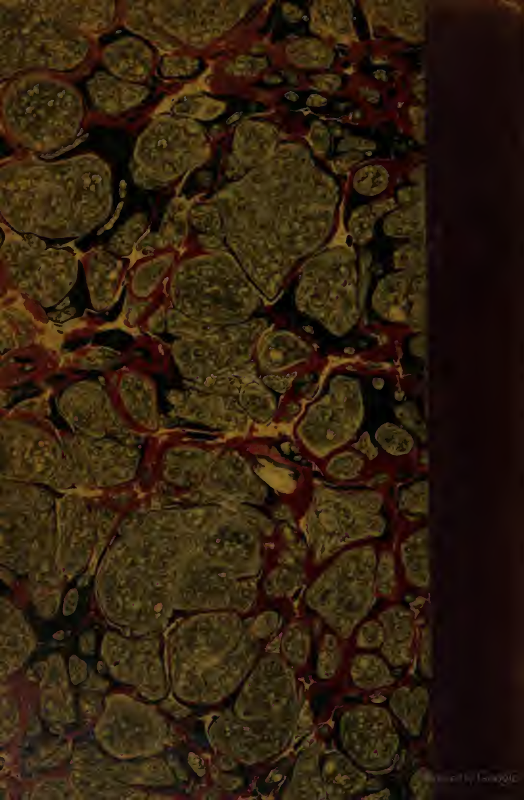
Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google



Digitized by Google